Intersemiótica:

LA CIRCULACIÓN DEL SIGNIFICADO

Jesús Octavio Elizondo Martínez
compilador

Asociación Mexicana de Estudios de Semiótica Visual y del Espacio A.C. (AMESVE)

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Intersemiótica:
la circulación del significado

1a. edición, 2008

D.R © Jesús Octavio Elizondo Martínez

D.R © Universidad Iberoamericana, A.C.
Prol. Paseo de la Reforma 880
Col. Lomas de Santa Fe
01219 México, D.F.
publica@uia.mx

ISBN 978-968-859-691-3
Hecho en México
Made in Mexico

Presentación

La intersemiótica: de concepto teórico a campo de estudio y reflexión académicos

Alfredo Tenoch Cid Jurado

La búsqueda de procesos que pudiesen ser descritos y definidos por la naciente semiótica contemporánea y sus instrumentos, en un periodo que da inicio a partir de la segunda mitad del siglo pasado, llevó a los estudiosos implicados en establecer una base común epistemológica para la disciplina, a reconocer aquellos que se refieren al traslado del significado al interior de un mismo sistema semiótico y a la transposición de uno a otro. Las primeras reflexiones son el producto de la conjunción de los paradigmas que alimentan las dos principales vías de la semiótica: aquella de origen estructural cuya raíz profunda se encuentra en el espacio compartido con la lingüística y aquella de origen cognitivo que describe los procesos de mediación en la construcción del significado.

El inicio sistematizado en la reflexión no puede adjudicarse a una sola de las dos vías, por el contrario, la incesante búsqueda por establecer nexos comunes entre los dos caminos de la semiótica se convierte en leitmotiv para infinidad de protosemilógos de la época. Sin embargo, es en los trabajos realizados por Roman Jakobson (1963) que podemos encontrar un punto inicial para el desarrollo posterior de este filón en el pensamiento semiótico. Se trata del surgimiento de un concepto operativo conocido como traducción intersemiótica que trae aparejado una serie de problemáticas por resolver y, al mismo tiempo, una serie de conceptos derivados que entretejen un campo semántico sobre el cual ha sido posible construir una línea de semiótica aplicada ampliamente fructuosa en términos operativos para una serie de análisis.

La intersemiótica se refiere a un tipo de traducción tal y como lo propone en origen Jakobson desde una perspectiva translingüística. Dicha perspectiva plantea la centralidad de la lengua natural (Greimas, 1970) como punto de partida para el estudio de la semiosis, ya que en la lengua natural, radica el motor de la comunicación y la base estructurante de otros sistemas semióticos (Lotman, 1984). A partir de la lengua natural es posible identificar tres tipos de traducción: la *intralingüística* que se da al interior de una misma lengua y corresponde a un proceso de sinonimización, o de

perífrasis, etc.; la *interlingüística* que es la traducción propiamente dicha y la traducción *intersemiótica* que explica el paso del significado de un sistema semiótico a otro. La traducción como proceso semiótico es una forma de interpretación que en términos de relación coincide con el mecanismo mediador que actúa entre dos signos y permite la circulación del significado a través de los dos signos implicados. Su característica principal radica en la procedencia y la circunstancia contextual del sistema semiótico de pertenencia del signo traducible al signo traduciente. La traducción es entendida entonces como una subespecie de la interpretación y la amplitud semántica que cubre el concepto incluye relaciones como la transmutación, la transferencia, la ejecución, la adaptación (Eco, 2004).

La perspectiva de Jakobson parte de una óptica que coloca al lenguaje como el centro a partir del cual se observa el traslado semántico de un sistema a otro. Hablar de traducción delata la postura del lenguaje como sistema semiótico principal y reduce a sus propios alcances, las posibilidades analíticas de los instrumentos lingüísticos. La traducción propiamente dicha debe ser entendida en el marco del intercambio semántico que se da entre dos o más leguas naturales distintas. La migración del significado que se observa en otros sistemas semióticos no debe limitarse a las posibilidades explicativas de los modelos teórico metodológicos de la lingüística.

La intersemiótica

Entendida como un proceso de semiosis que permite la circulación del significado a partir de un conjunto de adecuaciones estructurales, somáticas y formales de un contenido semántico al interior de un texto, ésta se observa mediante el traslado de un sistema semiótico a otro, mediante el empleo de estrategias tendientes a garantizar efectos análogos a nivel sintáctico, semántico y pragmático. Se trata de una descripción que tiene su origen en la reflexión de tipo teórico ya que las personas que lo realizan no conciben su trabajo como un proceso de traducción y mucho menos de intersemiosis. Un director que ejecuta una sinfonía, un adaptador cinematográfico, un director de teatro, un coreógrafo de una gimnasta olímpica difícilmente encuentran analogías entre sí y en las actividades que realizan. Sin embargo todas pueden ser inscritas en la intersemiosis como procesos de traslado del significado entre la partitura, el guión, el grado de dificultad de un ejercicio y la operación creativa que ponen en marcha en cada proceso creativo.

La descripción de los procesos de transmutación del significado se liberan de la prisión de la traducción lingüística pero tienden a privilegiar un campo de estudios en consolidación: la crítica cinematográfica. La amplitud de recursos desplegados y el reto creativo que supone el conocimiento de dos sistemas semióticos (la literatura y el discurso histórico) se convierten en la fuente vital que nutre de temáticas a cierto tipo de cines. Un uso frecuente y una producción textual abundante (entendiendo a una película como texto cinematográfico) garantiza el surgimiento de nuevos problemas que servirán posteriormente para ilustrar las características del ejercicio de trasmigración del significado. La intersemiótica no debe circunscribirse a una sola práctica creativa. Precisamente, algunos teóricos de la semiótica han observado con interés el problema a partir de las últimas décadas del siglo pasado, subrayando el carácter creativo del proceso de traslado semántico (Plaza, 1987; Gorlée, 1994). Las diferencias con un proceso de traducción lingüística no solo pueden resultar abismales, sino que elevan la necesidad de la pregunta, si es pertinente servirse de los modelos en uso para el ejercicio de traducción lingüística.

La intersemiótica plantea continuamente diversas posibilidades para enfocar su acción en el ejercicio de la comunicación cotidiana. El traslado del significado no trata únicamente de describir un proceso creativo de producción textual, ni de los recursos o estrategias empleados para lograrlo. Una semiótica cognitiva debe abordar el problema intrínseco resultante, es decir, el problema de las competencias intersemióticas que permiten a cualquier sujeto al interior de una cultura, la comprensión del significado mediante la circulación de interpretantes que se materializan en distintos sistemas semióticos. O bien, por otro lado, que resultan reconocibles a pesar de los cambios estructurales que han sido operados a causa de la transposición del significado y de la necesaria adecuación al plano expresivo del sistema semiótico de recepción.

La competencia intersemiótica (Cid Jurado, 2002, 2004) permite comprender fenómenos complejos en el consumo mediático y permite plantear hipótesis sobre el comportamiento de los intérpretes. Dichos sujetos realizan hábitos interpretativos basados en una semiosis construida con base en la necesidad de una lectura ideal de los productos que circulan en las cambiantes tecnologías de la comunicación. La competencia intersemiótica puede incluso ser descrita a partir de respuestas cuantificables que permitan hacer uso de datos duros en apoyo a las hipótesis de origen semiótico.

Reflexión como conclusión

Una vez liberada de la prisión de los instrumentos lingüísticos, la intersemiótica adquiere un rango propio que, en cuanto concepto de abstracción teórica, permite identificar problemas hacia las cuales dirigir los instrumentos semióticos en su ejercicio analítico. La identificación de formas de textualización, la construcción e implementación de instrumentos metodológicos, la confrontación con los procesos previstos desde la observación teórica, todos estos factores en su conjunto, inyectan posibilidades renovadas para el ejercicio del semiólogo en su compromiso social por volver útil el carácter social de la disciplina.

La intersemiótica debe ser el resultado de un campo de amplias convergencias a partir de las distintas aportaciones metodológicas de las semióticas aplicadas. Tales aportaciones deben permitir la identificación de aquellos aspectos ubicados en una semiótica general capaz de generar instrumentos comunes descriptivos y analíticos aplicables a cada operación que busca dar paso a un proceso de intersemiosis. Al interior de dicha intersemiosis, aspectos como la intertextualidad, la retórica de medios específicos, la estética mediática, pueden contribuir en nuevas formas para observar los productos que resultan de las tecnologías emergentes.

Por otro lado, la intersemiótica debe dar cuenta de los traslados de significado que no se limitan a las rutas tradicionales ubicadas en el cine hacia la literatura, o de la poesía a la música. Por el contrario, la reflexión sistemática debe buscar en las formas de textualidad nacientes las indicaciones depositas para el usuario ideal que permiten delinear condiciones de interpretación. La semiosis social ofrece las rutas para la competencia intersemiótica, la traducción en sus distintas acepciones describe los procesos cognitivos de relación.

La Asociación Mexicana de Estudios de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE) ha servido de base para la reflexión teórica al respecto del mismo modo que ha permitido confrontar en una comunidad académica en consolidación, la inquietud por reflexionar con respecto a este problema que no se limita a la comunicación visual. De intersemiosis e intersemiótica están comprendidos una gran parte de los trabajos que presentamos a continuación, ya sea como objeto de estudio, como propuesta o ejercicio metodológico o como punto de partida para la reflexión teórica.

Bibliografía

CID JURADO, Alfredo Tenoch (2002) "La competencia intersemiótica y la tradición guillenista: influencias negristas en la música de Juan Luis Guerra." En *Memorias del Congreso Internacional Homenaje a Nicolás Guillén,* Universidad Veracruzana, pp. 375-391.

_____ (2007) "De la traducción intersemiótica a la compe-tencia intersemiótica." En *Revista Versión*, No.18, UAM-Xochimilco, diciembre, pp. 115-132.

ECO, Umberto (1978) "Il pensiero semiotico di Jakobson" en Roman Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Milano: Bompiani, pp. 7-32.

_____ (2004) *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.

GORLÉE, Dinda L. (1994) *Semiotics and the problem of translation. With special reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Rodopi, Amsterdam- Atlanta, GA.

GREIMAS, Algirdas J. (1970) "*Du sens*", París, Seuil (Tr. Esp. Salvador García Bardon,(1973) *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid: Editorial Fragua).

JAKOBSON, Roman (1963) *Essais de Linguistique Générale.* Paris: Editions de Minuit. (Tr. Esp, *Ensayos de Lingüística General.* Sex Barral).

LOTMAN, Yuri (1984) "*O semiosfere*", en "*Trudy po znakovym sistemam*". No. 17, Tartu. (Tr. Esp. de Desiderio Navarro (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto. Tres volúmenes.* Madrid: Cátedra y Universitat de València).

PLAZA, Julio (1987) *Tradução Intersemiótica.* São Paolo: Perspectiva.

Agradecimientos

En nombre de la Asociación Mexicana de Estudios de Semiótica Visual y del Espacio AC (AMESVE) deseo expresar nuestro agradecimiento a la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, por albergar en sus sitio *web* esta publicación electrónica, y en particular a Araceli Téllez por su invaluable apoyo al frente de la Dirección de Publicaciones.

Sin duda esta publicación ha sido posible gracias a la colaboración de los especialistas en semiótica que forman parte de la AMESVE y que presentan sus trabajos en esta compilación.

Jesús Octavio Elizondo Martínez

Índice

Capítulo 1. Semiótica y epistemología

Las posibilidades del pensamiento semiótico del estudio de la comunicación. Carlos E. Vidales Gonzáles 12

Semiótica y retórica. Edgar Sandoval 23

Capítulo 2. Semiótica cinematográfica

¿Qué no explica del cine la semiótica cinematográfica? Vicente Castellanos Cerda 31

Hacia una semiótica del *trailer*. Lauro Zavala..... 43

El *trailer* cinematográfico. Una tradición autónoma dentro del cine. Aarón Núñez 50

Los procedimientos de enunciación en el cine de Wong Kair Wai. Noe Santos Jiménez 56

El acto creativo de la traducción intersemiótica. Adaptación cinematográfica en *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann. Cinthya Chávez 68

La construcción del tiempo en el cine independiente de saltos temporales norteamericano. Felipe Silva Rousse..... 73

Capítulo 3. El sentido en la producción de imagen

La fotografía como mensaje y significación.
Gabriel Vargas Varela 83

Retórica del fotomontaje. Construcción retórica de
los fotomontajes de John Heartfield, periodo 1930-1938.
Ana Isabel Cabrera Gurrola 92

La novela gráfica: hermana menor del *comic*,
y sus características del proceso de traducción intersemiótica.
Néstor Padilla Martínez 104

La construcción de verosimilitud a través
de los *spots* de la campaña 2006. Ricardo A. López-León 107

Capítulo 4. Comunicación, Tecnología y subjetividad

La interpretación fenomenológica y la interpretación analítica
de las imágenes. Francisco Castro Merrifield 113

Signos en desconstrucción: ocho instantáneas sobre interpretantes
del ser contemporáneo. Fernando García Masip 120

El signo, la imagen y el espacio: una aproximación desde
la fenomenología de Husserl. Román Alejandro Chávez Báez 129

Apuntes para comprender nuestro mundo eléctrico. Jesús Octavio
Elizondo Martínez 137

La configuración del espacio público. Un acercamiento a *Facticidad
y validez*. Oscar Espinosa Mijares 141

Capítulo 5. Literatura y sueños

Literatura fantástica y formación ética: la renuncia imposible.
José Antonio Forzán Gómez 151

Anclajes para una semiótica de los sueños. Relatos, textos, signos
y símbolos en la actividad onírica. Ozziel Nájera 159

Capítulo 6. Semiótica del sonido y de la música

Notas sobre semiótica y música. Apuntes aplicables a la música
regional sinaloense. Tanius Karam 164

Del cine a la música: la construcción de iconos sonoros
en lo audiovisual 176

Capítulo 7. Semiótica y televisión

Serialidad y las series televisivas de la década de los noventa.
Observaciones sobre la estructura narrativa 182

CAPÍTULO 1. SEMIÓTICA Y EPISTEMOLOGÍA

Las posibilidades del pensamiento semiótico del estudio de la comunicación

Carlos E. Vidales Gonzáles[1]

Resumen

El presente trabajo es un intento por mostrar a la semiótica como una forma posible de pensar a la comunicación, tomando como base la propuesta hecha por C.S. Peirce. Por lo anterior, la ponencia se encuentra dividida en tres secciones. En la primera se ensaya la posibilidad de la semiótica como matriz epistemológica. La segunda sección centra su atención en la forma en que el campo de estudio de la comunicación ha utilizado la teoría semiótica y, finalmente, una tercera sección indaga las posibilidades del pensamiento semiótico en comunicación a través de casos ejemplares en que determinados objetos de estudio de la comunicación fueron pensados semióticamente.

Palabras clave: Semiótica, teoría de la comunicación, epistemología.

[1] Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Latina de América en Morelia. Ha publicado más de 240 artículos en el periódico *Cambio* de Michoacán, y una serie de artículos académicos como parte de las memorias de eventos nacionales e internacionales, la gran mayoría de ellos relacionados con la semiótica y la teoría de la comunicación. Es miembro de la Red de Estudios en Teorías de la Comunicación (REDECOM), del Grupo Hacia una Comunicología Posible (GUCOM) y de la Asociación Mexicana de Estudio de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE). Actualmente se encuentra estudiando la Maestría en Comunicación en la Universidad de Guadalajara, a través de la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT).

Presentación

Lo que tenemos hoy es un campo semiótico extendido en múltiples direcciones y dentro de múltiples disciplinas científicas, y uno de esos campos disciplinares con los que la semiótica se ha relacionado es el campo de estudio de la comunicación; pero esta relación ha sido muy particular, ha generado serias confusiones, las cuales nacen dentro del campo de estudio de la comunicación y no dentro del campo semiótico, por lo que las consecuencias de dichas relaciones se desarrollan igualmente dentro del primero más que del segundo. En el campo de estudio de la comunicación se ha llegado a afirmar que semiótica y comunicación son dos nombres diferentes para un mismo programa. Nuestro punto de partida es que hay una gran diferencia entre *estudiar* semióticamente un determinado «objeto» y *pensar* semióticamente un determinado «objeto».

Partimos del supuesto de que la semiótica que planteó Peirce no es sólo un método de estudio de los sistemas de signos en general, sino que es una forma específica de pensar el mundo, es decir, un pensamiento a través de los signos. De este primer supuesto se configura el objetivo principal del presente trabajo, es decir, mostrar que la comunicación, más que ser estudiada semióticamente, puede ser pensada semióticamente, lo que la conduce a una reconstrucción epistemológica y ontológica del estudio de la comunicación.

1. Particularidades en la relación entre semiótica y comunicación

Las primeras reflexiones estuvieron centradas en dos ejes fundamentalmente: en la forma en que la semiótica entiende y "usa" a la comunicación, y en la forma en que la comunicación entiende y "usa" a la semiótica. Con base en lo anterior, una primera aproximación al elemento comunicacional dentro del campo semiótico permitió establecer tres características específicas: a) la semiótica supone trabajar con materialidades centrales para el campo de la comunicación: los signos y los procesos de significación; b) la semiótica, en algunos casos, ha estudiado los proceso semióticos como procesos comunicativos e inclusive a propuesto sus propios modelos de comunicación, y c) la comunicación en el campo de la semiótica es un elemento de estructuración, de organización, es un concepto constructor.

La segunda posición, la indagación sobre la naturaleza de la semiótica en el campo de estudio de la comunicación, es mucho más precisa y limitada. La comunicación ha usado a la semiótica únicamente como *método* de análisis a través de la importación de algunos conceptos y elementos metodológicos por medio de los cuales elabora algunos de sus análisis. En este sentido, no podemos hablar de un pensamiento semiótico de la comunicación, sino únicamente de la utilización de algunos conceptos devenidos del campo semiótico. La comunicación, por tanto, no se piensa semióticamente. Podemos plantear varias cuestiones en torno a la configuración de la comunicación, sin embargo, lo más importante parece ser su configuración posterior a un primer recorrido histórico de sus fuentes científicas. El primer escenario es el que tiene que ver con lo que dice la comunicación que es la semiótica, al ser ella misma la que plantea a ésta como matriz científica posible. Este primer escenario se mueve entonces desde el campo de la comunicación hacia al campo semiótico, lo que implica la revisión de los conceptos que el mismo campo sugiere como centrales de la teoría de la comunicación. El segundo escenario es lo que dice la semiótica sobre la comunicación.

Con base en lo anterior, planteamos una primera hipótesis, pues consideramos que hay una comunicación en el campo semiótico y una comunicación o elemento "comunicacional" en el campo de estudio de la comunicación que no se relacionan, y que parten y operan de matrices conceptuales diferentes. Este primer marco modifica algunos de los supuestos iniciales sobre la comunicación y la semiótica, y nos lleva a preguntarnos ¿qué semiótica es la que está en el campo de la comunicación? Y, ¿para qué o con qué fines? Este segundo programa de investigación implica dos abstracciones: aquella que viene desde los conceptos que la comunicación dice que son semióticos y de los que la semiótica dice que son comunicativos. Pero, con este primer marco lo que nos interesa dejar en claro es que, hasta ahora, lo que ha prevalecido en el campo de la comunicación es la utilización de determinados autores y conceptos devenidos del campo semiótico con finalidades analíticas, lo que complica hablar, como ya hemos comentado, de un pensamiento semiótico en comunicación.

Consideramos que las potencialidades de la semiótica son precisamente sus propiedades epistemológicas y no tanto sus formulaciones metodológicas. Pensar la comunicación semióticamente implica no sólo el uso de algunos conceptos devenidos de la teoría semiótica, sino el uso de marcos mucho más generales. Pensamos, al igual que Mario Bunge (2004), que "toda ciencia utiliza, además del lenguaje ordinario,

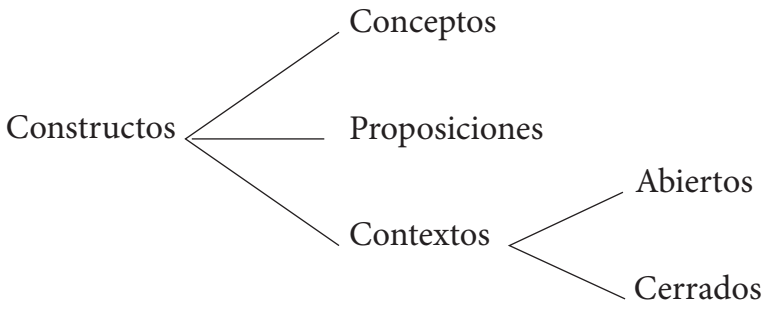
expresiones y transformaciones de las mismas que no tienen sentido sino en el contexto de alguna teoría" (47). Así, pensar la comunicación semióticamente implica partir de sus marcos epistemológicos y no sólo de la formulación de algunos de sus conceptos. Es con base en estas reflexiones que consideramos que ningún concepto funciona fuera de un marco teórico específico y, por tanto, la correcta utilización de los conceptos en comunicación devenidos del campo semiótico parte necesariamente del reconocimiento de sus contextos teóricos. Aquí el elemento clave, aunque reconocemos que no es el único, son los conceptos, a lo que hemos definidos como signos. El proceso que planteamos entonces es doble. Planteamos que es necesario recobrar la naturaleza epistemológica de los conceptos de la semiótica para el campo de la comunicación, y esto lo planteamos a través, precisamente, de la semiótica.

La idea de una ruta conceptual implica una forma de aproximación que parte del acuerdo en su constitución. Una primera tesis sugiere que los objetos conceptuales no son materiales ni mentales, ni procesos cerebrales o sucesos que ocurren en una mente inmaterial, sino que son objetos que poseen una naturaleza peculiar e irreductible y que existen en la medida en que pertenecen a ciertos contextos, como son, por ejemplo, las teorías. Por otra parte, esta suerte de existencia es «convencional», es decir, que hacemos de cuenta que existen en tanto relaciones, funciones, teorías, números, estructuras, sueños, etcétera; por lo tanto, no sólo inventamos los objetos contextuales sino también su modo de existencia. Finalmente, el "concebir un objeto conceptual y asignarle existencia conceptual son dos aspectos de un mismo proceso que se da en el cerebro de algún ser racional. Los objetos conceptuales no existen de por sí ni son idénticos a los signos que los designan, ni se confunden con los pensamientos que los piensan […] Para existir conceptualmente es necesario y suficiente que un objeto sea pensable por algún ser racional de carne y hueso" (Bunge, 2004: 54).

Para Mario Bunge (2004), los objetos conceptuales o *constructos* son una creación mental, aunque no un objeto mental psíquico tal como una percepción, un recuerdo o una invención, de los que se distinguen cuatro tipos: *conceptos, proposiciones, contextos* y *teorías*. En este sentido, los conceptos son los átomos conceptuales, las unidades con las que se construyen las proposiciones, las cuales satisfacen algún cálculo proposicional y que, por añadidura, pueden ser evaluados en lo que respecta a su grado de verdad, aun cuando no se disponga todavía de procedimientos para efectuar tal evaluación

en algunos casos. Por su parte, el contexto es un conjunto de proposiciones formadas por conceptos con referentes comunes y, por lo tanto, una teoría es un conjunto de proposiciones enlazadas lógicamente entre sí y que poseen referentes en común.

Esquema 1. Los constructos



Fuente: Bunge, 2004: 55.

Los conceptos están, por tanto, en lugar de algo más, no son meras figuras retóricas sino elementos que sustituyen a ideas, sensaciones, nociones, colores, formas, etcétera; en síntesis, los conceptos son signos y, a final de cuentas, su poder estriba en su capacidad de representar las ideas por las cuales los usamos. En este sentido, si el concepto es la unidad de pensamiento, y es a la vez un signo, por lo tanto, un signo es una unidad de pensamiento. Pensamos en signos. El mismo Peirce ya había contemplado este hecho. Lo que intentamos mostrar es que la semiótica, a través de la formalización del signo, lo que está planteando es una lógica y epistemología del signo, una lógica y epistemología de los conceptos. Esto la convierte en una teoría capaz de extenderse como reflexión de sí misma y de otras ciencias, lo que le lleva a afirmar a John Deely que "[…] por primera vez, en quizá trescientos años, la semiótica hace posible el establecimiento de nuevos fundamentos para las ciencia humanas, fundamentos que a su vez posibilitan una nueva superestructura para las humanidades y para las así llamadas ciencias duras o naturales a la par. Tal marco teórico ha sido muchas veces soñado, pero la semiótica lo coloca por primera vez a nuestro alcance, con la única condición de que poseamos un entendimiento del signo y de sus funciones esenciales lo suficientemente rico como para prevenir el encierro de la investigación semiótica dentro de la esfera de los signos construidos" (Deely, 1996:41).

Es cierto, los signos con centrales a partir de sus múltiples relaciones, pero la propuesta de Peirce no sólo contempla su lógica de organización, sino la necesidad de su inclusión en contextos más generales en los que intervienen una gran cantidad de elementos, como ya hemos mostrado. El punto es que la semiótica establece sus propios conceptos y ofrece una posible guía para ser usados, y ahí radica su potencial epistemológico; es implícitamente una propuesta epistemológica que parte desde la construcción y el reconocimiento de los elementos sígnicos particulares.

2. La semiótica en el campo de estudio de la comunicación

Hemos dicho con anterioridad que los conceptos importados del campo semiótico hacia el campo de la comunicación sufren una modificación. Lo que ahora intentamos mostrar es el por qué de esa modificación a partir de la teoría del signo en Peirce, partiendo de la idea de que los conceptos pueden ser considerados como signos. En la propuesta de Peirce, los signos tienen una configuración triple, y hacen referencia a tres estados concretos (representamen, objeto e interpretante). La confusión radica, por tanto, no sólo en la eliminación del contexto teórico del que provienen los conceptos, sino de la eliminación de alguno de sus componentes. Veamos esto con un ejemplo a través de lo sucedido con el concepto de *connotación*. La connotación de un mensaje ha sido entendida como todo aquello que no se dice explícitamente con palabras, formas, colores, olores, sensaciones, tamaños, etcétera, sino como todo aquello que el mensaje puede llegar a *significar*. Esta suposición hizo posible, en algunos casos, que ciertos mensajes de los medios fueran interpretados como pertenecientes a la ideología dominante, y que cualquier cosa que se pudiera decir de su posible significado apareciera como válida o legítima. Pero el escenario se modifica cuando los conceptos son puestos en un marco semiótico. Por ejemplo, Umberto Eco argumentó que lo que constituye una connotación en cuanto tal es el hecho de que "ésta se establece parasitariamente a partir de un código precedente y de que no puede transmitirse antes de que se haya denotado el contenido primario […] Por lo tanto, ha de quedar claro que la diferencia entre denotación y connotación se debe al mecanismo convencionalizador del código, independientemente de que las connotaciones puedan parecer habitualmente menos estables que las denotaciones" (Eco, 2000:94-95).

Lo que hay que resaltar, por lo tanto, es que hay una diferencia entre la *connotación* como palabra, la "connotación" como proceso u objeto de designación y la «connotación» como construcción teórica. Éste es un elemento semiótico clave. Para Peirce, un signo o representamen es aquello que esta Primero en relación con un Segundo, su objeto, el cual tiene la capacidad de determinar un Tercero, el interpretante, que de hecho asume la misma relación triádica con el objeto. De esta misma forma, como ya hemos dicho, al plantear la relación de un signo en primera instancia, con un objeto, en segunda instancia, para un tercero, su interpretante, Peirce deriva sus tres categorías de organización: la *Primeridad*, la *Segundidad* y la *Terceridad*. Estos tres niveles de organización no sólo definen la dirección de un proceso, sino que definen un orden de acción. Por lo tanto, un concepto no puede funcionar únicamente como primeridad o segundidad, sino únicamente como terceridad (puesto que esta última implica a las otras dos). La terceridad es la clave de la construcción conceptual, es la incorporación del espacio teórico subyacente a un concepto, es la posibilidad de la atribución de un determinado *significado*. Lo que nosotros vemos en el caso de la comunicación es que los conceptos devenidos del campo semiótico permanecen en muchos casos como segundidad, como referencia a meras palabras. Pero el fenómeno no es exclusivo de lo que sucede con los conceptos devenidos del campo semiótico, de hecho se puede hacer el mismo ejercicio con cualquiera de ellos sin importar la matriz teórica de la que provengan.

Lo que aquí hemos presentado es apenas un esbozo de algunas cualidades de naturaleza epistemológica de la semiótica y sus posibilidades para el estudio de la comunicación, programa que aún está por desarrollarse. Lo que resta ahora es mostrar, a manera de ejemplo, algunos casos en los que la que la comunicación fue pensada y estructurada semióticamente, con la finalidad de indicar que tal pensamiento es posible. Uno de los caso ejemplares en el campo de la comunicación donde la semiótica funciona como principio de organización es el del danés Klaus Bruhn Jensen, en su obra *La semiótica social de la comunicación de masas*. El caso de Jensen es ejemplar en dos sentidos. Primero porque sigue la línea semiótica de Peirce, la cual es casi inexistente en comunicación y, segundo, porque su pretensión es en el fondo la de recuperar el principio del pragmatismo como tercer alternativa en la teoría de la comunicación. Jensen expone los retos que plantea una semiótica social y de la comunicación de

masas, así como las limitaciones del estructuralismo y el posestructuralismo para plantear, desde este marco, una crítica al pragmatismo peirceano desde la que propone dos líneas del desarrollo semiótico: a) una teoría de la comunicación o semiótica de primer orden y, b) una teoría de la ciencia o semiótica de segundo orden.

Según Jensen, se requiere de una teoría de los signos más diferenciada que explique los vehículos reales de la comunicación y su impacto en las sociedades y las audiencias, es decir, la posibilidad de establecer de qué forma los medios de comunicación y las audiencias se relacionan como agentes de las vida de los signos en la sociedad, con repercusiones para la calidad de la vida cotidiana y también para la estructura de la sociedad. La pretensión de la visión semiótica, concretamente del pragmatismo de Peirce funciona como principio de organización en su dimensión epistémica. La obra de Jensen no sólo es un claro ejemplo de las posibilidades de la semiótica en su relación con la comunicación sino que es una verdadera construcción teórica de y para el estudio de la comunicación «pensada» semióticamente.

Lamentablemente, esta obra es un caso particular que no tendió a reproducirse; por el contrario, lo que prevaleció fue la desorganización y carencia de rigor académico en el campo de la comunicación para la utilización del campo semiótico o de los conceptos devenidos de éste.

A manera de conclusión

Lo que aquí hemos mostrado es apenas una insinuación de las posibilidades epistemológicas de la semiótica para el estudio y pensamiento de la comunicación, pero lo que debe quedar claro es que este programa es una tarea que recién se esta llevando a cabo y de la que queda aún mucho por decir y hacer. De igual forma, lo que hemos intentado dejar en claro es que hay serios problemas en el campo de la comunicación sobre la libertad de la utilización de los conceptos semióticos. Quizá éste es apenas un apunte de una tarea mucho más amplia que implica una revisión sistemática de lo que ha pasado en la convergencia entre ambos campos de estudio; y la semiótica, a través de su lógica y su propia metodología, puede resultar una herramienta de pensamiento eficaz en esta y en otras tareas reconstructivas.

Referencias bibliográficas

ANDERSON, James A. (1996). *Communication theory. Epistemological foundations*. New York, London: The Guilford Press.

BERGMAN, Matts (2004). *Fields of signification. Explorations in Charles S. Peirce's tehory of signs*. Vanta: Philosophical Studies from the University of Helsinki.

BEUCHOT, Mauricio (2001). *Elementos de semiótica*. 3ª Edición. México: Surge.

_____, (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: FCE.

BLASCO, Josep L. et al (1999). *Signo y pensamiento*. Barcelona: Ariel Filosofía.

BRENT, Joseph (1993). *Charles Sanders Peirce. A life*. Indiana: Indiana University Press.

BUNGE, Mario (2004a). *Epistemología*. 4ª Edición. México: Siglo XXI Editores.

_____, (2004b). *La investigación Científica*. 3ª Edición. México: Siglo XXI Editores.

CHERWITZ, R., Y Hikins J. (1986). *Communicartion and Knowledge: An investigation in Rethorical Epistemology*. Columbia SC: University of South Carolina Prees.

DANESI, Marcel (2000). *Enciclopedic Dictionary of Semiotics, media, and communications*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

DEELY, John (1982). *Introducing semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

_____, (1996). *Los fundamentos de la semiótica*. México: Universidad Iberoamericana.

DEWEY, John (1991). *How we think*. New York: Prometheus Books.

ECO, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

_____, (1976). *A theory of semiotics*. Bloomingtong: Indiana University Press.

_____, (1992). *Los límites de la interpretación*. México: Lumen.

_____, (1999a). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* Barcelona: Lumen.

ESCARPIT, Robert (1977). *Teoría general de la información y la comunicación*. Barcelona: ICARIA.

FABBRI, Paolo (1995). *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa.

_____, (2004). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

FEIBLEMAN, James K. (1960). *An introdution to Peirce's philosophy. Interpreted as a system*. Louisiana: The Hauser Press.

FONTANILLE, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima, FCE.

FONTANILLE, Jacques y Claude Zilberberg (2004). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima.

GARCÍA, Marcelino (2004). *Narración. Semiosis/memoria*. Argentina: Universidad Nacional de Misiones.

GIMATE-WELSH, Adrián (2005). *Del signo al discurso. Dimensiones de la poética, la política y la plástica*. México: UAM-Iztapalapa, Miguel Ángel Porrua.

GOUDGE, Thomas A. (1950). *The thought of C. S. Peirce*. Toronto: University of Toronto Press.

JAMES, William (1981). *Pragmatism*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

LEEDS-HURWITZ, Wendy (1993). *Semiotics and communication: signs, codes, cultures*. New Jersey: Laurence Erlbaum Associates Publishers.

MORRIS, Charles (1955). *Sings, language and behavior*. New York: George Braziller Inc.

PEIRCE, Charles Sanders (1931-1935). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Editado por C. Harsthone y P. Weiss. Cambridge Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.

_____, (1955). *Philosophical writings of Peirce*. New York: Dover Publications.

_____, (1997). *Escritos filosóficos. Volumen I*. México: El Colegio de Michoacán.

PETERS, John Durham (2000). *Speaking into the air: a history of the idea of communication*. Chicago: The University of Chicago Press.

QUEZADA Macchiavelo, Óscar (1996). *Semiosis, conocimiento y comunicación*. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.

RITCHIE, L. David (1991). *Communication concepts 2: information*. Newbury Park, CA: Sage.

SANTAELLA, Lucia (2001). ¿Por qué la semiótica de Peirce es también una teoría de la comunicación? en *Cuadernos*, febrero, Número 17. Argentina: Universidad de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. San Salvador de Jujuy. pp. 403-414.

SEBEOK, Thomas A. (2001). *Signs. An introdution to semiotics*. Toronto: University of Toronto Press.

SEBEOK, Thomas A, et al (1987). *Classics of semiotics*. New York: Plenum Press.

_____, S. Hayes and Mary Carherin Bateson (1962). *Approches to Semiotics: Cultural, Antropology, Education, Linguistics, Psychiatry, Psychology; transactions*. Indiana: Indiana University.

SILVERMAN, Kaja (1983). *The subject of semiotics*. New York: Oxford University Press.

VERSCHUEREN, Jef, Jan-Ola Östman and John Benjamins (Editors) (1995). *Handbook of pragmatics: manual*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

VIDALES Gonzáles, Carlos E. (2007): "Semiótica de Primer y segundo orden. La propuestas sociosemiótica de Klaus Bruhn Jensen y la comunicología" en *Razón y Palabra*. Primera revista electrónica en América Latina especializada en Comunicación. [En línea junio de 2007]. Disponible en http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n57/cvidales.html.

_____, (2006). *Semiótica y comunicación, una relación problemática*. Portal de AMIC [En línea enero de 2007]. Disponible en http://www.amicmexico.org/ponencias_xviii.htm#ocho

_____, (2005). *De la linealidad a la complejidad en comunicación: una perspectiva semiótica*. Portal de Comunicología [En línea Marzo de 2006] Disponible en http://www.geocities.com/comunicologiaposible3/tbvidales1.htm.

Semiótica y retórica

Edgar Sandoval

Introducción

La semiótica tiene actualmente una serie de alianzas con otras ciencias y con otros planteamientos, una de éstas es con la retórica. Esta relación o alianza de la semiótica con la retórica no es nueva, no se da a partir de las tesis de Roland Barthes o bien a partir de los trabajos del *Grupo M*, como suele establecerse. La relación es vieja, está presente desde Aristóteles y aparece nuevamente, sólo que con una revolución absoluta con Charles Sanders Peirce. El propósito del trabajo es señalar esta relación entre semiótica y retórica en estos dos últimos autores, con el fin de desprender elementos analíticos en la comunicación. Por ahora, me limitaré a presentar algunas de las características principales de ellos en torno a esta relación; en el caso de Aristóteles, el interés se centra en el entimema, y en el caso de Peirce, en la abducción. El filósofo norteamericano inscribe también el argumento en la triada semiótica, en donde ocupa el lugar de terceridad. Dejaré para otra ocasión la aplicación de esta relación.

Aristóteles: el argumento como entimema

Para Aristóteles, la retórica es la fuerza, la potencia o el poder que tiene el lenguaje de convencer, persuadir, seducir, fascinar. "La retórica –escribe Aristóteles– es la facultad de observar todos los medios de persuasión sobre cada cosa… de todo aquello que es posiblemente verosímil y convincente". (Aristóteles, 2002) La fuerza del lenguaje está en la esencia o en el origen del lenguaje, y radica en la transposición y no en la referencia de las cosas. También, para Aristóteles, la retórica es la posibilidad de una demostración lógica, sólo que incompleta.

Desde este criterio, la retórica tiene una historia polémica: por un lado se crea como un arte, el arte de la demagogia o el convencimiento; pero también se crea, casi al mismo tiempo, como una ciencia del argumento, con Aristóteles. En el primer caso, la retórica es vista como la posibilidad de seducir, persuadir, fascinar y convencer; su creación se da bajo un contexto extremadamente frágil, el de la política. Así, lo que se

perseguía con la palabra era cautivar más que razonar, se construía al mismo tiempo la posibilidad de conmover más que de demostrar. Es esta característica, la conmoción, junto con los sentimientos y las pasiones, los que salen adelante y por detrás; muy detrás, va la razón.

Conmover es el fin último de la retórica como arte. En cambio, la retórica como ciencia busca demostrar, construir verdades y certezas, con base en los ejemplos. El ejemplo es el caso más importante en esta retórica. El ejemplo está contenido en eso que Aristóteles denomina entimema, y servirá de reemplazo extremo y radical al silogismo. Por esa razón, la retórica como ciencia es una lógica, pero una lógica de la argumentación.

En términos aristotélicos, el argumento es una operación del lenguaje, que aparece en el ejemplo como forma de demostrar y defender las tesis. No es, por tanto, un mero recurso del lenguaje como fascinación o seducción, sino más bien, creemos, es una forma de demostración lógica. El lenguaje es, entonces, retórica: interpretación, es decir, depende de un sujeto. Un elemento más que hace posible pensar a la retórica ceñida al sujeto es la elocuencia o la expresión. Esta dependencia, y al mismo tiempo protagonismo del sujeto en la construcción del conocimiento, es peligrosa, porque fascina, encanta, convence, seduce.

Además del discurso, la retórica está también definida a partir de su posibilidad de demostrar, y ésta se da a través de los signos. Sin embargo, los signos de la retórica y los de la semiótica son también de naturaleza distinta. Unos son signos que refieren a las cosas, y de ahí la necesidad del lenguaje; y los otros son signos que refieren a las relaciones de las cosas, de ahí los pensamientos.

Para persuadir hay que demostrar argumentativamente, es decir, hay que exhibir a través de ejemplos las cosas que se quieren demostrar. La demostración no es en sentido estricto una demostración lógica, es, por el contrario, una construcción verosímil y probable. El entimema es la demostración retórica, que para algunos autores es un silogismo falso o incompleto, mientras que para otros se trata de un silogismo retórico, es decir, es un silogismo construido por proposiciones y no por pruebas; en donde las proposiciones adquieren dos divisiones, una proposición verosímil y la otra proposición indicial. Prueba y ejemplo no son lo mismo, entre otras cosas, porque el ejemplo tiene una dimensión de invención y la prueba no.

La retórica como una lógica en el sentido de un arte de la razón o bien como arte de la argumentación. Es así como la retórica no se reduce a ornamento del lenguaje sino más bien es un complemento de la lógica. Esta retórica toma como interés el discurso. La retórica está en relación con la lógica y al mismo tiempo con la semiótica. Sin embargo, la retórica no es lógica ni semiótica, o bien hermenéutica, a pesar de que trate del discurso. La diferencia es, entre otras cosas, la persuasión y la argumentación, ambas en una estrecha relación.

Pero, la conmoción y el ejemplo, como características ineludibles de la retórica como arte y ciencia, respectivamente, están sometidos a un imperativo y a una exigencia de convencer y fascinar bajo la condición de creencia. Creer en lo que se dice, a partir de utilizar los recursos propios del lenguaje como las figuras retóricas o los ejemplos contenidos en el entimema, es la finalidad última de la retórica; esta aspiración o anhelo de creencia se logra no porque la retórica desprenda una verdad; de hecho no lo hace ni le interesa, sino a condición de desprender confianza, credibilidad, en suma, a partir de desprender verosimilitud. Por esa razón, el tema de la certeza, de la verdad y de la verosimilitud aparece como opacidad y ambigüedad.

Estas dos posiciones de la retórica, una como arte y la otra como ciencia, llevan historias paralelas, porque una no sucumbe a la otra y viceversa. Lo que tenemos entonces son dos desarrollos distintos que nos llegan hasta hoy, no sin pasar por el tratamiento especial de los pensadores medievales. La retórica en este periodo, el medieval, pone entre paréntesis este desarrollo claramente diferente de la retórica y lo relaciona. Así, tenemos una retórica que es al mismo tiempo arte y ciencia, que al estar entrecruzados estos caminos dejan de ser en sentido estricto arte y ciencia. Más bien, adquieren una dimensión extraña en la historia de la retórica. Por ejemplo, el contexto medieval ya no es político, como lo era con Aristóteles, sino religioso; no es por un lado conmover y por otro ejemplificar, sino al mismo tiempo ambas cosas. El conmover y el ejemplificar aparecen contenidos en un recurso propio del medioevo: las cartas. La retórica adquiere un carácter epistolar.

Es en la modernidad donde esas dos historias de la retórica, como arte y ciencia, empiezan a tener tratamientos muy distintos, porque el tema del lenguaje sucumbe a la creación de la ciencia moderna en el siglo XVII. No obstante, como lo veremos más adelante, es el propio desarrollo de la ciencia el que trae nuevamente esa historia

de diferencia entre arte y ciencia. Para la modernidad, el lenguaje se convierte en un problema que lejos de explicar confunde, que lejos de crear generalidades construye singularidades. En este sentido, la exigencia de la modernidad es quizá escapar del lenguaje y de la singularidad, es decir, de la retórica y de la semiótica.

De esta forma, el estatuto disciplinario de la Retórica es polémico, su lugar aparece como complemento de las otras ciencias del lenguaje; así encontramos a la retórica bajo una perspectiva semiótica o discursiva, pero no como algo autónomo, cuando contiene los elementos para dicha autonomía. Además, de contener los elementos, ocupa y se sirve de la semiótica y del discurso, así como de la pragmática o de la hermenéutica.

Entre quienes defienden el estatuto de la retórica, como una disciplina autónoma y en estrecha relación con la lógica y la semiótica, se encuentra Peirce. Para él, el conocimiento no depende del sujeto; es, por el contrario, absolutamente autónomo de éste y así lo demostraba la semiosis, es decir, las tesis que se desprenden de procesos lógicos. Peirce, como veremos en la segunda parte de este trabajo, sitúa al argumento como una operación lógica de principio a fin. En lo que sigue intentaremos ver esta operación que Peirce lleva a cabo.

C. S. Peirce: el argumento como abducción

Para Peirce, el argumento es parte de su semiosis y es una operación inferencial y no referencial. Inferir y referir no es lo mismo, en el primer caso se trata de una cuestión lógica, en el segundo caso, por el contrario, de una operación del lenguaje. Peirce ve al argumento como una lógica abductiva. Al mismo tiempo como un pragmatismo. La complejidad de la retórica, en Peirce, es evidente. En algunas ocasiones llama a estos planteamientos retórica pura.

El trabajo de Peirce ha sido absolutamente innovador para la retórica, y sin embargo su recepción en este campo es extraña. Peirce separa a la lógica de la estela medieval, que la consideraba como una forma de pensar correctamente, y la incorpora al ámbito de crear formas o métodos de investigación. En esa separación la lógica se convierte en semiótica, en pragmatismo y en retórica.

La lógica, según Peirce, no indica cómo pensar, sino que crea los caminos más idóneos para pensar, los cuales no son la experimentación, sino la abducción. Es en este

contexto en donde introduce la economía de la investigación. La abducción es, en este sentido, el método y la lógica más eficaz, es la forma de razonar más sensata por ser la que evita el recorrido del experimento, el cual privilegiaba el objeto, es decir, enfatizaba lo empírico.

Según Peirce, el conocimiento no es una relación de objetos y no se alcanza una verdad a partir simplemente del análisis de éstos; es decir, no es el orden de lo empírico lo que permite la construcción del conocimiento y la creación de verdades, sino más bien es el orden de lo radicalmente argumentativo, lo que lleva a la construcción de la verdad. Sólo hay verdad donde hay argumentos, no donde hay objetos. Por medio de los objetos no podemos comprobar ningún conocimiento, no podemos defender ninguna verdad porque los objetos sólo provocan sensaciones, y éstas, para producir conocimiento, deben ser parte de un proceso lógico que Peirce llama semiosis.

Como vemos, se trata de una cuestión de método lo que inquieta a Peirce. Cuestión que ha tenido diversas interpretaciones y lecturas. Las más comunes han visto a Peirce como el padre de la semiótica y el creador del pragmatismo, cuando lo que él propone son formas de investigar; su reflexión más bien es una reformulación radical de la lógica y una renovación de la retórica.

El que Peirce divida a los signos en tres momentos, los iconos, los índices y los símbolos, y a éstos les corresponda los términos, las proposiciones y los argumentos, respectivamente, no es gratuito. Obedece más bien a una fe absoluta por la inteligibilidad del mundo. El conocimiento es producto de un proceso y está en el tercer momento, es decir, en el argumento. La lógica tiene que desprender estos tres momentos y estas tres relaciones.

Sin embargo, Peirce va más lejos al concebir a la lógica como la crítica a los argumentos. Un argumento para Peirce es "un signo que significa separadamente a su interpretante". Un argumento es lo que define por entero al objeto después de un recorrido lógico. Es al mismo tiempo una terceridad y un símbolo. Así, encontramos argumentos simples y argumentos mixtos.

El argumento en Peirce es fundamental en la construcción de un conocimiento que no sea por un lado tautológico y por otro lado que no sea un engaño del lenguaje. Recordemos que el problema de la tautología proveniente de las lógicas inductivas y deductivas, así como el problema del engaño producto de lenguaje son dos problemas

que Peirce tendrá que enfrentar. Por un lado, cómo construir un conocimiento que aporte algo que no esté solamente contenido en el sujeto, sino que además pueda relacionarse con otros sujetos, y por otro lado cómo hacer posible el conocimiento sin necesidad del lenguaje que lo deforme. La solución que toma Peirce es una solución lógica.

Para Peirce, el argumento se construye con bases lógicas y no de lenguaje. Bases lógicas que tengan un primero, un segundo y un tercero, el recorrido por esos momentos y por la tabla de categorías, que Peirce construye, es lo que llevará a la formulación de argumentos.

Conclusiones

El argumento aparece como un elemento constitutivo de la semiótica y de la retórica; en esta última está presente desde sus inicios como arte y después como ciencia. Sin embargo, el argumento presenta una serie de cambios radicales con los planteamientos de Charles Sanders Peirce, al separarlo del lenguaje, en el cual estaba inscrito, e incorporarlo al ámbito de la lógica. Este desplazamiento del argumento significó, como trataremos de ver, una transformación en la semiótica y en la retórica actual; con ello sus aplicaciones en distintos ámbitos de las ciencias, como el derecho, la antropología, la filosofía de la ciencia, y en especial de la comunicación, dieron un giro que todavía no se logra comprender. Entre otras cosas, porque se sigue pensando a la argumentación como una operación del lenguaje, y no como una operación lógica. La naturaleza del argumento es dinámica, es decir, el argumento se transforma de acuerdo a las condiciones y a las exigencias lógicas.

Para Peirce, como trataremos de señalar, la retórica como semiótica es una demostración lógica. En este sentido, la relación entre lenguaje y lógica está en constante tensión, en tanto que la primera se refiere a recursos estilísticos, a figuras; alude también al sujeto y a la fascinación, a la persuasión y a la conmoción de éste. Al mismo tiempo, juega con los sentimientos del sujeto, refiere a ellos, parte de ellos. En cambio, la lógica se refiere a los pensamientos y a la creación de éstos, a través de un recorrido semiótico, en donde se exhiban o se expliciten las relaciones sígnicas que lo construyeron.

El argumento es entonces un momento de la persuasión que cobra dos formas. La primera es el lenguaje, que a través de sus figuras permite convencer, y la segunda

es la lógica, entendida como una forma de crear pensamientos. Estas dos formas del argumento se insertan en diferentes disciplinas, entre ellas, el discurso, la pragmática y la semiótica. Sus fronteras son frágiles. Sin embargo, en esta última ciencia, la semiótica, existe una relación muy importante con la retórica desde los planteamientos de Aristóteles hasta las tesis de Charles Sanders Peirce, como tratamos de ver.

Bibliografía

Aristóteles. (2002). *Retórica*, México, UNAM.

Peirce, C. S. (1971) *Mi alegato a favor del pragmatismo*, Buenos Aires, Aguilar.

Peirce, C. S. (1987) *Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus.

Peirce, C. S. (1970) *Deducción, inducción e hipótesis*, Madrid, Aguilar.

Peirce, C. S. (1974) *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Peirce, C. S. (1988) *El hombre un signo*, Barcelona, Crítica.

Peirce, C. S. (2002) "Un esbozo de crítica lógica". Traducción castellana de Sara F. Barrena. Tomado del GEP, Universidad de Navarra, consultado febrero de 2005.

Peirce, C. S. (2004 a) *"La lógica considerada como semiótica I"* (*L* 75), parte I. Traducción castellana de Sara F. Barrena. Reconstrucción analítica de Jospeh Ransdell, original en: *L* 75. Tomado del GEP, Universidad de Navarra, consultado febrero de 2005.

Peirce, C. S. (2004 b). *"La lógica considerada como semiótica II"* (*L* 75), parte I. Traducción castellana de Sara F. Barrena. Reconstrucción analítica de Jospeh Ransdell, original en: *L* 75. Tomado del GEP, Universidad de Navarra, consultado febrero de 2005.

Sandoval, Edgar, *Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce*, México, UACM, 2006.

CAPÍTULO 2. SEMIÓTICA CINEMATOGRÁFICA

¿Qué no explica del cine la semiótica cinematográfica?

Vicente Castellanos Cerda

Resumen

El presente trabajo recupera un debate poco sistematizado hasta nuestros días respecto a los límites, y por lo tanto alcances, de la semiótica cinematográfica para explicar y comprender un objeto de estudio en tensión entre arte, lenguaje, representación e industria cultural.

Los primeros cuestionamientos a la filmolingüística metziana provienen de Jean Mitry y Gilles Deleuze, y en los últimos años existe un rico debate entre los cognitivistas estadounidenses y los que se explican el tipo de pensamiento e interacciones cognitivas propiciadas por el cine a partir de una semiótica posmetziana.

En este primer artículo sobre el tema, se expondrán argumentaciones de autores y corrientes acerca de los límites de la semiótica en cuanto a las tres materias significantes del cine: la imagen, el sonido y la sucesión.

El inicio de un trabajo de tales características permitirá en el corto plazo tener un estado del arte de la semiótica del cine que no repita la aplicación acrítica de modelos visuales o narrativos en el análisis y la comprensión de películas. De modo paralelo, se fortalecerá la estructura de nociones y relaciones conceptuales de una de las semióticas aplicadas más importantes en nuestros días.

Sí o no a la semiótica del cine

Proponer un debate acerca de la semiótica del cine con base en sus límites y no en sus tinos, puede parecer en un primer momento una contradicción conceptual. Pero muchos objetos de estudio se explican mejor cuando nos referimos por lo que no son.

La semiótica del cine ha tenido aportes innegables dentro de las semióticas aplicadas y ha logrado descentrar algunas de las nociones *duras* de cierta tradición translingüística. Basta recordar la propuesta de Christian Metz de entender al cine como un lenguaje sin lengua que, traducido en términos de la comunicación, es algo así como pensar un mensaje sin código.

La filmolingüística de Metz ha tenido dos consecuencias dentro de los estudios del cine. Una que está vinculada con el aporte de la lingüística en el conocimiento de las estructuras de significación del cine; y la otra directamente relacionada con sus detractores, pues lejos de concebir al cine en su dimensión de lenguaje, prefieren partir de una concepción ya sea artística, ya sea de representación, que dé cuenta de un sistema de expresión muy diferente al derivado de encadenamientos de verbos, sustantivos y predicados.

El propio Metz estuvo consciente de los límites de su explicación, es decir, el analizar sólo un código de los muchos que tiene el cine: el de la banda de las imágenes.

No debemos olvidar los tres grandes aportes de este lingüista al estudio de la semiótica del cine: la incorporación de categorías translingüísticas en la comprensión del fenómeno del cine como la doble articulación, las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, en suma la duda que aún continúa de que si lo visual puede ser asimilado por lo verbal; la respuesta del propio Metz es no; no puede y por eso elaboró su propuesta taxonómica de los ocho tipos sintagmáticos de la banda de las imágenes. Sin embargo, al momento de su aplicación en cinematografías distintas a la clásicas, el modelo mostró inmediatamente sus carencias, situación reconocida por este teórico cuando analiza *Adiós Filipinas*, una película moderna rodada en el contexto de la Nueva Ola Francesa. Además del debate translingüístico y de la propuesta de la gran sintagmática, Metz relaciona en un segundo momento de su trabajo la semiótica con el psicoanálisis, y lanza a manera de título de libro otra provocación: el significante imaginario. Otra vez, el descentramiento de nociones *duras* de la lingüística obliga a los estudiosos del cine a comprender cómo el elemento más tangible del signo, la parte material, se nos muestra en una película sin posibilidad de asirse.

Entre estas contradicciones, la semiótica muestra sus alcances pero también los posibles recorridos teóricos que la fortalezcan conceptualmente y le permitan continuar enriqueciendo los estudios del cine. Incluso, en no pocas historiografías de teoría cinematográfica se reconoce la obra de Metz como el punto de ruptura entre acercamientos predisciplinarios y los propiamente derivados de alguna de las disciplinas académicas, en nuestro caso la proveniente de la lingüística.

Lo que no explica la semiótica del cine es el tema que nos ocupa con la finalidad de recurrir al cuestionamiento de ciertos principios de comprensión y análisis ahora

en boga, que han pasado a constituirse en nociones o modelos operativos más que en hipótesis de trabajo que, por sucesión y aglomeración, han dado cuenta de uno de los fenómenos culturales más importantes de las sociedades contemporáneas.

Por ahora, sólo expongo una serie de argumentaciones acerca de los límites de la semiótica con la idea de generar un debate que cuestione nuestro modo de mirar la semiótica del cine y, tal vez, proponer salidas teóricas en la construcción de una especie de postsemiótica cinematográfica.

El cine reproduce lo real concreto

El signo lingüístico es una representación sonora o gráfica de un algo que guarda una relación simbólica y arbitraria con su referente. Se trata de un símbolo genérico que no distingue las individualidades de los objetos; por el contrario, las imágenes y los sonidos del cine son dadas exclusivamente en su individualidad: la imagen de un rostro necesitó de ese rostro en particular para generarse y no de una convención abstracta, simbó-lica, de cualquier rostro.

> La imagen no sólo es un significante complejo, sino que siempre es individualizada, personalizada, distinta. Nunca será la de un perro, sino la de este perro, visto en este lugar, desde este ángulo. (Mitry, 1990: 16).

Se podría decir que, si bien esta condición primigenia del cine en cuanto registro de luz lo define como un medio indicial, lo cierto es que esos objetos se convierten en signos, ahora sí icónicos y, por tanto simbólicos, al entrar en relación con la cultura que los genera e interpreta según ciertos convencionalismos. Los rostros individuales pueden expresar temas incluso más allá de los límites de la diégesis. Por ejemplo, en *La Guerra de Argel,* el primer plano de un prisionero de guerra que delata a sus compañeros nos muestra no sólo esa imagen individualizada, sino el rostro de un hombre que se sabe traidor. ¿Cómo una imagen de tres o cuatro segundos puede ser capaz de simbolizar el sufrimiento del traidor?: por su función simbólica que va más allá de la huella luminosa que la generó. Sin embargo, ese universo que capta la imagen cargada de sentido en la puesta en escena, es un sentido extracinematográfico, ubicado en el relato o en los temas y no en la sustancia del cine.

La deuda de la lingüística con la semiótica del cine

Este postulado implica buscar, en un sistema de significación diferente al lenguaje natural, las características y estructuras de la lengua. Centrarse en el sistema de la lengua, y no en las particularidades del sistema de significación cinematográfico, produjo la serie de argumentaciones contradictorias ya mencionadas: el cine, lenguaje sin lengua; el cine, lengua sin doble articulación. Este debate muestra las carencias de los postulados translingüísticos de tipo saussuriano al momento de explicar otros lenguajes. La duda continúa: ¿cómo teorías del lenguaje, primarios o secundarios a la Lotman, pueden ser modelos de comparación sin reducir el sistema de significación del cine a consideraciones lingüísticas? Primero debemos reconocer que el cine es un lenguaje susceptible de expresar ideas y sentimientos, pero cuyo sentido no depende de una especie de palabras, oraciones o textos lingüísticos transformados en imágenes, sino que es un lenguaje con una materia de expresión heterogénea que se constituye en coordenadas espacio/temporales, y no a partir de convencionalismos abstractos como los signos lingüísticos.

Las coordenadas espacio/temporales del cine se concretizan en diversas sustancias significantes, es decir, en varias materias de imagen, sonido y sucesión. Mitry se refirió a éstas, aun de forma limitada, como la relación entre montaje y planos. La sucesión en nuestros días, y a partir del uso generalizado del plano secuencia, ya no se limita sólo a las relaciones temporales de tipo metonímico producidas por la yuxtaposición de planos en la que la síntesis de ambas dan como resultado un nuevo sentido del que poseen aisladamente. Con la incorporación de las nuevas tecnologías en la generación de imágenes cinematográficas, la noción de montaje se recupera en su acepción del siglo XIX como una operación temporal y espacial a la vez. Nuevos nombres a los movimientos de cámara aparecen desde 1999 con películas como *The Matrix*: movimientos congelados, inicios estáticos seguidos de recorridos tridimensionales de la cámara, multiexposiciones que generan barridos, y con ello la sensación de traslado. La mezcla de fotografía fija con movimientos en la posproducción y el montaje de imágenes captadas desde diversos ángulos al mismo tiempo, han iniciado un nuevo estilo visual en el cine sobre la base del rompimiento del espacio tridimensional y del tiempo lineal. En la película *300* (Zack Snyder, Estados Unidos, 2006), algunas secuencias de lucha cuerpo a cuerpo son mostradas en una realidad netamente

cinematográfica, a partir del cuestionamiento de las leyes de la naturaleza para resaltar esa sustancia significante del cine que reclama un acercamiento semiótico fundado en su propia forma, y no en la transposición de nociones lingüísticas.

Unidades mínimas de significación: del signo a la lexia

Las unidades mínimas de significación siempre han representado un problema de identificación y definición en lenguajes diferentes al natural. Ya sea el signo o el morfema, la unidad mínima de significación lingüística ha permitido comprender las articulaciones paradigmáticas y sintagmáticas que permiten la expresión y comprensión del entorno cultural y natural de los hablantes. Incluso, se reconoce su utilidad al potenciar el lenguaje natural como el instrumento primario de comunicación de los seres humanos, por su gran capacidad de hablar de todo y, sobre todo, con tan sólo la articulación de pocos fonemas que producen signos diversos.

Sin embargo, las unidades mínimas de significación en muchos otros lenguajes modelizantes secundarios, como los del arte o de los medios, no tienen esta economía y, tal vez, ni esa posibilidad de expresión generalizada de poder referirse a todo. La doble articulación del cine no se halla en el punto, la línea o la curva, ni en el contraste o la figura, como ciertas teorías ingenuas del diseño visual han querido explicar; tampoco nos podemos referir a la primera articulación aislando elementos de la imagen, como pueden ser los ojos de un rostro. El fotograma, al negar la existencia del movimiento, y por lo tanto de una sustancia del cine, tampoco puede ser considerado la unidad mínima de significación, a la par seguir las reglas de la gran sintagmática metziana que ve en una estructura oracional el fundamento de la imagen, se cae en el error de querer hallar *a priori* la esencia lingüística del cine.

Aquí proponemos un acercamiento más barthesiano al problema. En *S/Z,* este pensador francés propuso que una *lexia* es una unidad de sentido, identificable y aislable, pero definida según las coordenadas espacio/temporales del texto que la soporta. Se trata de una categoría anclada en un producto concreto, en nuestro caso, la película. Identificar una lexia no tiene que ver con una declaración de principios, sino con la actividad analítica de aislamiento de las estructuras de sentido del cine y, como hemos visto, al ser individuales sólo son válidas para el filme en cuestión, y no sirven para modelizar un género, una época, un estilo ni todo el cine. En suma,

con la noción de lexia como unidad mínima de significación queremos rescatar la legítima intención semiótica de dar cuenta de las articulaciones de sentido del cine con base en una sustancia significante heterogénea; pero a la vez, cuestionamos que la noción de signo lingüístico permita explicar esas mismas articulaciones toda vez que pretende producir nociones genéricas aplicables a cualquier situación, sin considerar las especificidades del sistema de significación del cine.

El cine-código o el cine-materia signaléctica

Metz entendía a los códigos cinematográficos como campos asociativos que revelan una organización lógica y simbólica que subyace en un texto. Los códigos cinematográficos no se sustentan en combinatorias o asociaciones rígidas, por el contrario, los elementos que lo conforman han experimentado deformaciones y alteraciones con el uso. Si el cine se constituyera sobre códigos inalterables, los signos y las combinatorias se asemejarían a los lenguajes computacionales donde un error de sintaxis o una omisión de un fonema o letra conducirían al fracaso de la significación.

Metz plantea una hipótesis acerca de la comprensión codificada del cine al afirmar que es un lenguaje heterogéneo que relaciona en su materia significante los siguientes códigos: 1) la percepción; 2) el reconocimiento e identificación cultural; 3) los simbolismos y connotaciones; 4) las estructuras narrativas; 5) el sonido, y 6) los códigos propiamente cinematográficos. Los cinco primeros representan lo fílmico, toda vez que son compartidos con otros lenguajes (la literatura, la pintura, la fotografía, la música). El último constituye lo cinematográfico, pues es inherente al cine.

Con esta idea de código no como lengua, sino como un campo de asociaciones de elementos significantes sin las reglas estructurantes de la lingüística, Metz pretende dar una explicación plausible a un problema causado por la propia noción de código. Y es que el código limita los procesos de transmisión y comunicación a operaciones más o menos automatizadas de producción y consumo del sentido. El código permite el intercambio de signos comprensibles en una cultura, pero es una noción que entra en conflicto con aquellos sistemas de significación, otra vez como los del arte, que para existir requieren de la inexistencia o el cuestionamiento de los códigos. El código le viene bien a los sistemas fundados en el canon, en la institucionalización de estructuras de sentido, fácilmente reconocibles por los usuarios.

Ahora bien, si partimos de una actitud fenomenológica, esto es, de una reflexión acerca del fenómeno percibido en el mismo momento de su manifestación, un encuentro entre la percepción del espectador y la materia denominada por Deleuze como movimiento, la perspectiva semiótica de código se modifica. Esta nueva actitud se halla más cercana a la enunciación que al enunciado, a la enunciación, pues a la manera de los deícticos (yo, tú, allá, hoy), el movimiento expresado en el cine sólo se puede definir dentro de las coordenadas espacio/temporales del filme en sucesión; por el contrario, el enunciado es el resultado de condiciones pre-dadas de la aplicación del código.

La idea saussuriana de que el habla (*parole*) es la realización concreta de la lengua (*langue*), ha sido interpretada en términos mecánicos a partir de la teoría de la información. Si algo, un elemento o una regla, no está contemplado en la lengua, su existencia material es imposible. Sin embargo, tanto el uso lingüístico del habla como otros sistemas de significación desbordan constantemente el código. Ahí están los múltiples ejemplos de los implícitos o los sobreentendidos donde se dice X, pero se quiere decir Y. El significado real no es nunca literal, pues depende de las condiciones de enunciación. El problema se agudiza en el arte, incluido el cine: ¿se puede considerar al arte un lenguaje? o ¿se trata de una no muy feliz metáfora que pretende reducir a la función comunicativa toda obra artística?, pues, sabemos, existe arte deliberadamente ambiguo, alejado de toda intención superficial de comunicar o representar, es decir, hay un arte anticódigo, precisamente englobado en el llamado arte moderno, arte de la negación del canon clásico.

La metáfora también ha sido útil para los pedagogos, no tanto para los creadores, pues estos últimos siempre han respetado, por conveniencia personal o de mercado, la idea del áurea de originalidad y autenticidad de sus obras, así como el mito del genio creador en las fronteras de la locura. Los pedagogos, por el contrario, parten de la premisa de que, si todo lenguaje artístico está constituido por signos y éstos se organizan en sistemas, entonces se pueden construir categorías rigurosas con fines de enseñanza, un lenguaje reducido a las prácticas más comunes y aceptadas por la industria del cine clásico estadounidense y trasladado a otros medios audiovisuales (la televisión y el multimedia). Los estudiantes de cine se instruyen en una supuesta gramática de la composición de la imagen, de los planos sonoros y de las reglas del *raccord*, con la finalidad de disimular el aparato de la enunciación cinematográfica.

Otra crítica importante a la semiótica translingüística de Metz, pero a favor de una semiótica de corte *peirceano*, tiene su origen en otra idea de Gilles Deleuze acerca de la materia del cine. La pregunta de cómo enfrentar las relaciones cine-lenguaje, no debe buscar respuesta en un hecho histórico (el cine se hizo narrativo) ni en las determinaciones lingüísticas que no lo conforman como lengua. Se propone un giro, pues Deleuze piensa que la narración en el cine es una consecuencia de las propias imágenes en movimiento, nunca la consecuencia de un dato histórico. Al comparar la imagen con el enunciado, Metz alejó al cine de su característica más auténtica: el movimiento.

La analogía no es ni con el objeto representado ni con el lenguaje natural, sino con la imagen-movimiento y con la imagen-tiempo, esencia misma del cine. Ambas imágenes moldean el objeto, el tiempo, no porque respondan a un molde, al código, más bien,

> […] la modelación es otra cosa, es una puesta en molde en variación, una transformación del molde en cada instante de la operación (Deleuze, 1986: 47).

Este tiempo modelado tiene dos ejes, uno vertical y otro horizontal, que no se confunden con las nociones de paradigma y sintagma. La imagen se conforma en planos o encuadres, en sí mismos móviles y en constante transformación; también forja intervalos donde aparecen clases distintas de imágenes (montaje). La esencia de la imagen en el cine no se encuentra en una codificación de estos encuadres o montajes, sino en el molde mismo de la duración, del tiempo, que se representa en signos a lo Peirce, es decir, en signos que remiten a otros signos, así a cada imagen le corresponde algún tipo de signo.

No está de más aclarar que la lectura deleuziana de Peirce no es textual. Por ejemplo, el filósofo francés agrega la noción de ceroidad, una imagen-percepción que es percepción de la percepción. Además, la taxonomía de Peirce tiene muy poco que ver en nomenclatura y significación con la de Deleuze, sin embargo, este acercamiento semiótico le permite definir al cine como

> […] una materia signaléctica que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (escritos y orales) (Deleuze, 1986: 49).

Una materia que moldea el tiempo cual masa plástica, sin codificaciones sintagmáticas, pero que sí conserva la función cognitiva del signo: la que presupone el conocimiento del objeto en otro signo.

Y sin embargo, la semiótica explica: la respuesta cognitiva

Una pregunta que descentra el debate ha sido la siguiente: ¿cómo hablar de una semiótica cinematográfica sin la mediación de signos? No nos referimos a los supuestos signos visuales o auditivos del cine, sino al papel del lenguaje natural en el proceso de mediación que permite a los individuos controlar y comprender su ambiente. Ahora bien, que el campo de maniobra de la semiótica coincida con el del lenguaje no significa la subordinación a la filmolingüística metziana.

Para la semiótica cognitiva, el cine se define por las invariantes y los rasgos que poseen todas las películas que determinan sus medios de articular y mediar la significación. Lo invariante no se manifiesta superficialmente, la semiótica presupone que todos los fenómenos tienen un sistema subyacente que constituye la especificidad e inteligibilidad de esos fenómenos. El papel de la semiótica es hacer visible ese sistema, construyendo un modelo:

> […] un objeto independiente que tiene una cierta correspondencia (no idéntica) con el objeto de cognición y que gracias a ciertas relaciones (también cognitivas) puede reemplazar al objeto de cognición (Buckland, 2000: 11).

El primer paso consiste en construir un modelo del sistema subyacente que involucre propiedades y partes, así como la manera en que se interrelacionan y funcionan. El modelo se expresa en una serie de hipótesis o proposiciones (no de grandes axiomas) según criterios internos (consistencia lógica) y externos (debe ser capaz de analizar fenómenos existentes y predecir la estructura de los nuevos). Como se puede observar, no se trata de una semiótica rígida o estructural, pero sí con pretensiones de generalización, es decir, de hacer teoría.

Warren Buckland afirma que el rechazo a los acercamientos semióticos es también un rechazo a la especificidad de la mente y la cultura humanas, esto es, al lenguaje como característica definitoria del hombre. Por ello, los semiólogos cognitivos no especulan

o evalúan, sino que apuntan a modelar las actividades mentales reales en el marco del estudio de las películas.

Para la semiótica cognitiva cinematográfica el cine no se explica mediante una analogía con el funcionamiento del lenguaje natural. El cine es un medio que posee su propio distintivo, un sistema subyacente que confiere inteligibilidad y estructura a todas las películas, limitándose a los *rasgos invariantes* que definen la especificidad del cine.

La semiótica en el estudio de la sustancia del cine: los rasgos invariantes

La forma del cine, es decir, todo aquello que se aprecia de una película con los sentidos, se ha dilucidado mediante los problemas centrales del relato cinematográfico por oposición o semejanza al literario. Sin embargo, una película no es sólo un tipo específico de narrativa audiovisual, por el contrario, la forma permite leer una película más allá de la superficie de las acciones de los personajes. Es importante identificar qué hace la cámara, cómo se montó la escena, cuáles son las opciones de la edición. ¿Cómo dar orden y cierto nivel de coherencia al estudio de la forma del cine? Primero se debe reconocer que a lo largo de la historia de este medio, las películas más analizadas han mostrado un nivel de complejidad formal por encima de la media. Las innovaciones tecnológicas y creativas siempre se han considerado la esencia o capacidad inherente al arte cinematográfico; este hecho nos obliga a distinguir los filmes y los directores que han entendido el potencial de la tecnología cinematográfica en la creación de nuevas realidades. Una película formalmente compleja demanda cierta actitud por parte del estudioso, la cual debe apuntar más allá del relato y de la superficie simbólica que ya de por sí traen consigo los objetos, las personas y los sonidos que circundan la sala de cine.

Para estudiar la forma cinematográfica hemos elegido basarnos en la propuesta barthesiana de la generación y lectura de sentido. Para el semiólogo francés existen tres niveles de sentido en un filme: el de la comunicabilidad, la significación y la significancia u obtuso. En el nivel de la comunicabilidad, la forma está subordinada al relato y se conoce en términos generales como el estilo del cine clásico hollywoodense. Este tipo de filmes siempre domina la cartelera sin importar el país de origen de la película, y se crean a partir de una forma transparente que favorezca la comprensión automática de las acciones y motivaciones de los personajes, pero sólo nos interesan en

aquellas partes donde la forma emerge intempestivamente para alterar al espectador. El nivel de la significación es el de las películas notoriamente simbólicas, por ejemplo aquellas cinematografías nacionales (la japonesa) donde la búsqueda de las raíces y de las esencias prácticamente hacen ilegible el filme para otras culturas, a pesar de usar una forma clásica. El tercer nivel es el de la significancia, el obtuso, por resbaladizo, y por ser el primero en conmovernos pero el último en comprender. Prácticamente aparece en cualquier tipo de filmes, justo cuando la forma se torna amanerada, algunas veces exageradamente barroca. El amaneramiento de la forma revindica al cine, lo purifica y lo hace más cinematográfico: no existe el virtuosismo sin la forma manierista.

Aunque en los tres niveles puede aparecer una forma pura, esto es, sin vínculo o justificación alguna con el relato o con la ideología del director, es comprensible que en el nivel obtuso el espectador busque desesperadamente un sentido, y como está más allá de la cultura, en términos del propio Barthes, sólo lo podemos encontrar en nuestras emociones y pensamientos. En suma, para estudiar la forma cinematográfica se debe reconocer la importancia de los múltiples rostros del potencial tecnológico del cine que aquí proponemos ubicarlo en tres macrosustancias significantes: la puesta en escena, en cuadro y en serie.

El estudio de estas tres puestas nos conduce a entender una emoción o un pensamiento en el cine, más allá de las conjeturas derivadas del relato, también evita que alegoricemos los temas de la película y permite separarnos de cualquier intento de reducir el sentido a explicaciones y criterios plausibles. En suma, nos permite implicarnos con nosotros mismos mediante la forma cinematográfica, gracias a la comprensión profunda de las articulaciones subyacentes del cine, con la finalidad de explicar de aquello que la película significó en nosotros.

Bibliografía

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós.

(1955). *S/Z*. Siglo xxi. México.

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós,

Buckland, Warren (2000). *The cognitive semiotics of film*. Cambridge University. New York.

Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Paidós. Barcelona.

(1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Paidós, primera reimpresión. Barcelona.

Deladalle, Gérard (1996). *Leer a Peirce hoy*. Gedisa. España.

Metz, Christian (2002-a) *Ensayos sobre la significación en el cine.* Volumen uno. Paidós. Barcelona.

(2002-b) *Ensayos sobre la significación en el cine.* Volumen dos. Paidós. Barcelona.

(2002-c) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós. Barcelona.

Mitry, Jean (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. Indiana University Press. USA.

Hacia una semiótica del *trailer*

Lauro Zavala

Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar algunos elementos para contribuir a la elaboración de una semiótica del *trailer*, como un género de la minificción audiovisual. Para ello es necesario partir del reconocimiento de las características de las formas de la minificción estudiadas hasta ahora, es decir, la minificción literaria.

De la minificción literaria a la extraliteraria

La minificción es el género más reciente de la escritura literaria, y tiene entre sus características una naturaleza híbrida, una extensión que no rebasa las 200 o 250 palabras (es decir, el espacio regular de una página impresa) y una tendencia al empleo del humor y la ironía como estrategias de naturaleza lúdica y experimental.

Generalmente se ha considerado la publicación del volumen *Ensayos y poemas* de Julio Torri, en México, en 1917, como el primer volumen de minificciones. Estos materiales literarios se distinguen de la narrativa tradicional no sólo por su extensión, sino sobre todo por su naturaleza altamente elíptica y por el empleo de recursos intertextuales.

En un lapso de 25 años, este género ha sido objeto de un proceso gradual de canonización literaria y académica como objeto de estudio, lo cual se puede precisar al estudiar la existencia de los siguientes indicadores: la publicación de más de 100 artículos especializados sobre el género (el primero de los cuales apareció en el año 1981); la elaboración de más de 20 tesis doctorales (la primera en 1987); la publicación de más de 30 antologías, algunas de ellas con tirajes superiores a los 50 mil ejemplares (la primera en 1991); la realización de cuatro congresos académicos internacionales (el primero en México en 1998); la existencia de una revista especializada en el género (creada en la UAM-Xochimilco en el año 2000); la existencia de una editorial especializada en el género (Thule, en Barcelona, creada en 2005), y la publicación de

al menos dos tratados canónicos sobre el género (ambos publicados en el año 2006, en las ciudades de México y Palencia).[1]

Los estudios sobre la minificción literaria han sido resultado de la adaptación de las categorías canónicas de la narratología, la retórica y la semiótica literaria a las características del nuevo género literario.

El reconocimiento de este nuevo género literario permite extrapolar el término, y reconocer la existencia de otras formas de minificción en terrenos que rebasan el ámbito literario. Así, es posible considerar la conveniencia de extrapolar estrategias y categorías de análisis de la minificción *literaria* para el estudio de diversas formas de la minificción *extraliteraria*.

En ambos casos (minificción literaria y extraliteraria), en lo que sigue se formula una pregunta sobre la experiencia de recepción, es decir, sobre la experiencia estética del lector o espectador, y se responde a ella utilizando elementos de retórica, narratología y semiótica formalista (semiótica del enunciado).

Entre las características de estas formas de minificción se pueden mencionar las siguientes: inicio anafórico; temporalidad elíptica; espacio metonímico; perspectiva irónica; personajes alusivos; hibridación genérica; intertextualidad explícita; ideología lúdica; final catafórico, y serialidad fractal.[2]

El *trailer* como minificción audiovisual

El estudio de las diversas formas de minificción extraliteraria lleva a agruparlas en dos grandes categorías: aquellas caracterizadas por la serialidad, y aquellas caracterizadas por una ocurrencia única en la que se tiende a una polarización, ya sea hacia el foco metafórico o al foco metonímico.

[1] El primer artículo fue de Dolores M. Koch: "El micro-relato en México: Monterroso, Arreola y Torri". La primera tesis doctoral fue de la misma autora, presentada en City University of New York. La primera antología universitaria fue elaborada por Juan Armando Epple, publicada en Chile en Ediciones Mosquito. La revista es *El cuento en red. Teoría y análisis de la ficción breve* (http://cuentoenred.xoc.uam.mx). Los tratados son de David Lagmanovich: *El microrrelato: Teoría e historia* (Palencia, Menoscuarto, 2006, 348 p.) y Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio* (México, UNAM, 2006, 254 p.)

[2] Estos componentes se desarrollan en mi libro *Cómo estudiar el cuento (Teoría, historia, análisis)*. México, Trillas, 2007.

Las formas de minificción de naturaleza serial son las siguientes: minificción gráfica (tiras cómicas de 2 a 5 viñetas cada una); minificción musical en la lírica popular (series temáticas o genéricas, organizadas por intérprete o compositor); minificción audiovisual (campañas de *spots* publicitarios y *spots* políticos).

Por otra parte, las formas de minificción polarizada incluyen los *trailers*, los videoclips y las formas de animación narrativa o experimental.

La polarización de todas las formas de la minificción audiovisual significa que cada caso particular tiende hacia alguno de los polos retóricos, ya sea el de la metonimización del relato (a través de mecanismos como la alusión, los implícitos y las elipsis) o hacia el de la metaforización (a través de mecanismos como las alegorías, los paralelismos y las sustituciones).

El estudio del *trailer* debe considerar elementos como el gradiente narrativo (donde es evidente que a mayor gradiente de metonimia, mayor riesgo de decepción al ver la película); la condensación ideológica y la síntesis de la promesa (generalmente expresada en forma de un eslogan publicitario), así como la presencia o ausencia de la epifanía del largometraje, la posible resolución de los enigmas narrativos, y la importancia estratégica de la conclusión formal, especialmente sonora.

A partir de estos componentes es posible considerar dos tipos de análisis del *trailer*: uno formal y otro textual.

El análisis formal debe incluir el estudio de la intriga de predestinación, los nudos dramáticos, la iconización de las estrellas, la epifanía narrativa, la epifanía estética y la condensación ideológica.

Por otra parte, el análisis textual debe incluir el estudio del gradiente de narratividad, las ausencias alusivas (como parte de la tendencia metafórica); las presencias fragmentarias (como parte de la tendencia metonímica); las estrategias de metaforización (epifóricas, diafóricas, sinecdóquicas, etc.); los criterios de metonimización (exclusión o presencia de intriga de predestinación, nudos narrativos o final), y la condensación ideológica (subtexto ideológico y genérico, como síntesis de la promesa).

A partir de estas características es posible precisar la doble función semiótica del *trailer*: una función estética (autónoma en relación con la película) y una función transitiva (de carácter promocional). Al reconocer esta doble función podemos

formular un primer principio, útil para precisar el perfil semiótico del género, en los siguientes términos: *La función transitiva del trailer depende del efecto estético que produzca en el espectador*.

Por otra parte, la naturaleza transitiva del *trailer* determina su naturaleza como género deíctico, de tal manera que cumple un doble anclaje: antes de la experiencia de ver la película, el trailer funciona como *anclaje externo* para el espectador; y después de la experiencia de ver la película, el trailer funciona como *anclaje interno* (de manera similar a lo que ocurre con el título en relación con el mismo espectador).

Cartografía para una semiótica del *trailer*

La polarización del *trailer* hacia el polo metafórico o metonímico coincide, *grosso modo*, a dos tendencias en la promoción de los largometrajes.

La *tendencia metafórica* suele ser más frecuente en los países de Europa y el Oriente, y coincide con la concepción del cine como una forma de arte, de tal manera que en estos *trailers* pesa más la función estética y el empleo de las imágenes. Éste es el caso de los *trailers*, por ejemplo, de *Ocho y medio* (Federico Fellini, Italia, 1963) y de *Dogville* (Lars von Trier, Dinamarca, 2003).

La *tendencia metonímica* suele ser más frecuente en el continente americano, y coincide con la concepción del cine como industria, de tal manera que en estos *trailers* pesa más la función transitiva y el empleo de la narración. Éste es el caso de los *trailers* de las películas pertenecientes a los géneros y contenidos canónicos (romance, comedia, violencia, etcétera).

Una cartografía semiótica del *trailer* requiere el diseño de dos ejes que se intersectan: un eje deíctico (x) y un eje paratáctico (y). El primero se define por el gradiente de transitividad, y en cada caso se desliza entre el polo metafórico (que corresponde a la autonomía deíctica) y el polo metonímico (que corresponde a la saturación deíctica). Por su parte, el *eje* paratáctico se define por el gradiente de narratividad, y en cada caso se desliza entre la parataxis (que corresponde a la autonomía del fragmento) y la hipotaxis (que corresponde a una secuencialidad causal).

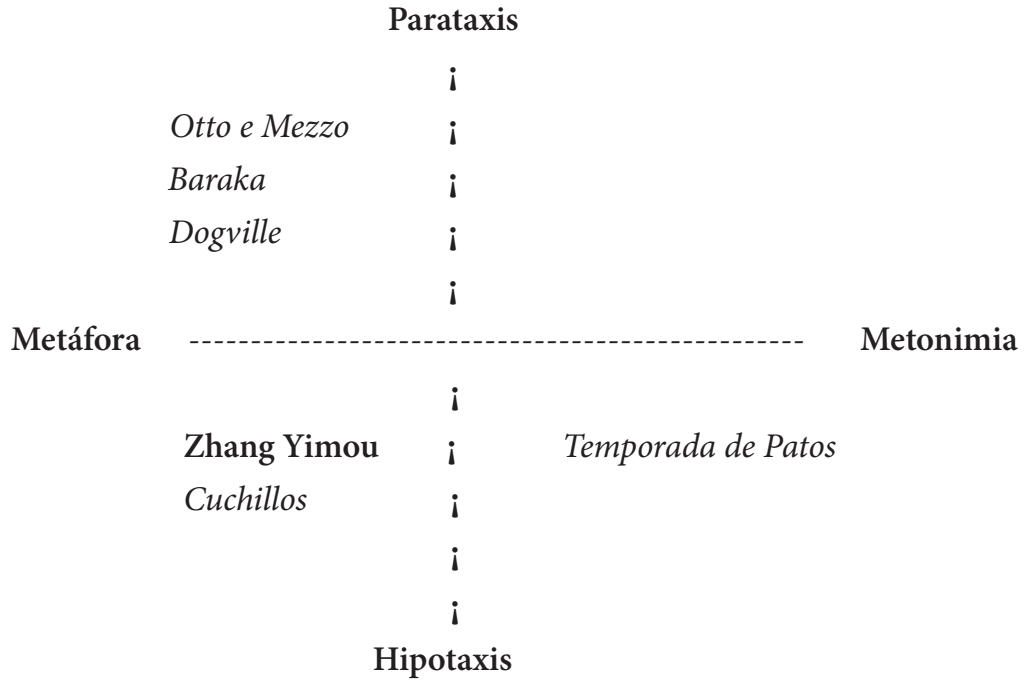
Estos ejes facilitan el reconocimiento de tres grandes regímenes de verosimilitud en el *trailer*: un régimen de la totalidad, característico del cine clásico (como es el caso del *trailer* de *Amélie*); un régimen del fragmento, característico del cine moderno o de

arte (como es el caso de trailer de *Baraka*), y un régimen fractal, característico del cine posmoderno, donde hay simulacros de fragmentación y totalidad (como es el caso del excepcional *trailer* de *Psycho*).

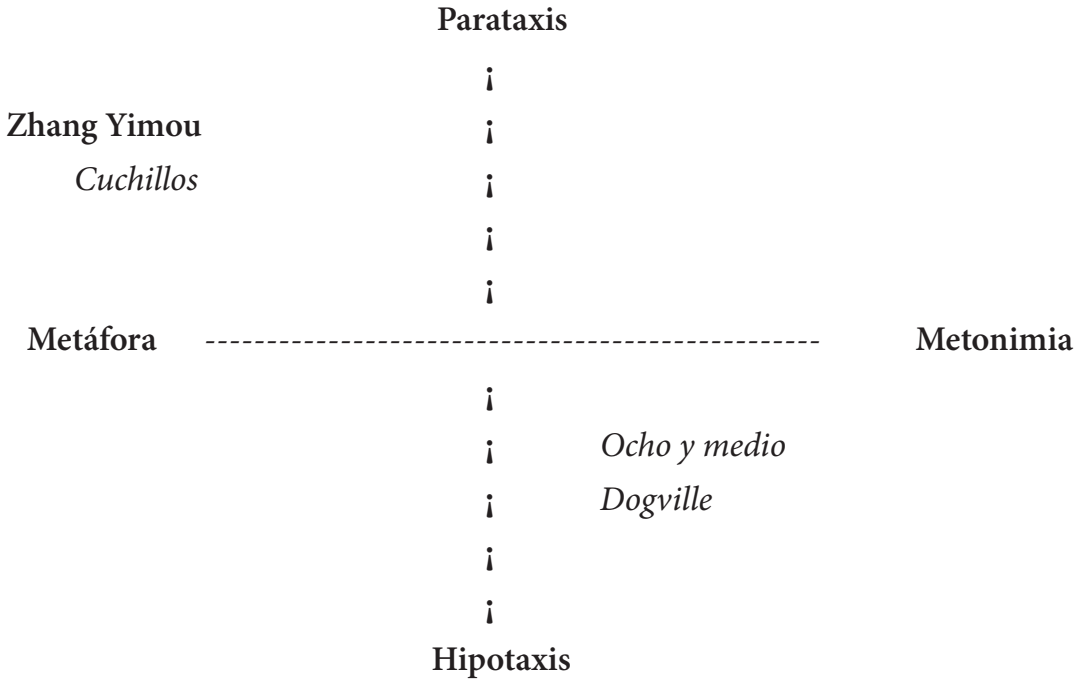
Por último, una estrategia para precisar la naturaleza estética de la experiencia de ver la película después de haber visto el *trailer* consiste en comparar el lugar que ocupa cada *trailer* (y el lugar que ocupa el largometraje correspondiente) en el entrecruce de los ejes señalados.

Veamos la correlación de gradientes en varios casos particulares: *Ocho y medio*, *Baraka*, *Dogville*, *Temporada de patos* y *La casa de los cuchillos* (Zhang Yimou).

Correlación de gradientes (*trailer*)



Correlación de gradientes (película)



X = Eje Deíctico / Y = Eje Paratáctico

Al estudiar el distinto lugar que ocupan los largometrajes en relación con el lugar que ocupan los *trailers* correspondientes en la correlación de gradientes, propongo la formulación de una hipótesis, a la que llamo hipótesis de la red de protección. Esta red es necesaria para proteger al espectador de cine, con el fin de que no se decepcione al ver la película.

La hipótesis podría formularse como sigue: *Si la función transitiva (en el* trailer*) es muy alta, entonces la función estética (en la película) debe ser aún más alta*. De esa forma se puede garantizar que el espectador no sufra una decepción durante la experiencia de ver el largometraje (después de haber visto un *trailer* muy prometedor).

Conclusión

Queda por explorar un terreno muy amplio en el campo de la estética y la semiótica de la minificción extraliteraria. Pero aquí se podría proponer que esta exploración se apoye en los resultados de los modelos propuestos en este trabajo para el caso del *trailer*.

Y en términos más generales, conviene señalar que el estudio de las diversas formas de la minificción extraliteraria se puede apoyar en la riqueza de los modelos propuestos para el estudio semiótico de la minificción literaria, un género literario surgido en Hispanoamérica, pero cuyas consecuencias para la semiótica de la cultura contemporánea apenas empiezan a ser exploradas.

El *trailer* cinematográfico. Una tradición autónoma dentro del cine

Aarón Núñez

El *trailer* cinematográfico ha recorrido un largo camino a la par del desarrollo del cine. Ha contribuido en el progreso de la industria cinematográfica y se ha consolidado como un género autónomo, al cual se le puede dar una lectura independiente aunque éste se encuentre íntimamente relacionado con el filme.

La escasez de teoría sobre el *trailer* cinematográfico y una definición más descriptiva, permitiendo así conocer a fondo sus elementos, ha sido el detonante para que se realice este trabajo y contribuya a la ampliación de su estudio.

Los *trailers* cinematográficos, también llamados avances de cine o cortos de cine, son presentados tradicionalmente en las salas donde se proyecta una película antes del inicio de la misma, pero actualmente hay formas más accesibles de encontrarlos; tal es el caso de la emisión electrónica vía Internet o la presentación incluida en el DVD de la película.

El avance de cine es un texto que cumple con las características para considerarse como un género discursivo, al tener elementos composicionales, temáticos y estilísticos. Sin embargo, se conoce poco sobre él. Se sabe generalmente que un *trailer* cinematográfico es la presentación previa de imágenes, historia y sonido donde se muestran elementos de la película.

No obstante, existen diversos estilos de presentar un *trailer,* por lo que no siempre se muestran imágenes fieles a la película, y dentro de esta variación se le puede incluir o no un narrador externo, subtítulos, diálogos clave de la película, música distinta a la que mostrada el filme y estrategias narrativas tan diversas que van desde la exposición apegada a la trama como una muy variada a la misma. Estas formas de presentar un *trailer* se categorizan como maneras paratácticas o hipotácticas donde se establecen los elementos del *trailer* mediante estrategias metafóricas o metonímicas.

La promoción de películas

En la actualidad, las formas que utilizan las distribuidoras cinematográficas para promocionar una película son tan variadas que van desde el medio impreso, el digital, el sonoro, pero giran en torno del audiovisual principalmente, o al menos es el medio que mayor alcance y eficacia tiene hacia los espectadores.

Para promocionar el estreno próximo de un filme, se utiliza el *spot* en televisión y en radio, donde aparece una edición especial con imágenes o sonidos, según sea el caso; además se incluyen las voces de los personajes o de algún narrador externo a la película, el cual presenta a los actores o director y proporciona una premisa de manera rápida.

Dentro del medio audiovisual, también se promocionan las películas a través de los videos musicales que se basan en el tema original del filme, y donde los cantantes o grupo musical utilizan algunos fragmentos de la película e intercalan imágenes del grupo mismo, mientras la melodía se escucha.

Existe también un modo de difusión más moderno para una película, donde el espectador tiene la facultad de interactuar un poco más con la producción o ver características especiales e información del filme. Esto mediante las páginas oficiales de Internet que genera cada productora o distribuidora, precisamente para su propagación.

Un modo distinto de promoción es el medio impreso. Uno de los principales es mediante los carteles de estrenos próximos que se colocan en los pasillos de las salas de cine. Otros a través carteles en las grandes avenidas por medio de anuncios espectaculares. Además, en los diversos periódicos y revistas especializadas son mostradas las portadas de las películas y las fechas de los próximos estrenos. En postales, parabuses, autobuses, llaveros, artículos promocionales de restaurantes o bebidas famosas, son otras maneras de difusión típicas de la actualidad.

Pero la forma más directa y confiable para generar en el espectador el interés por ver una cinta es cuando se le dan ciertos elementos concretos, por mayor tiempo y mediante el medio audiovisual al que pertenece el filme mismo. Esto es mediante el *trailer* cinematográfico que es proyectado en la sala de cine o más recientemente incluido en una versión en DVD.

Clasificación del *trailer* y características generales

Existen lugares en diversas partes del mundo donde se sabe del estreno de una

película, pero esta nunca llega a esos sitios; y una de las pocas formas por las cuales los espectadores pueden saber de la existencia de la película, es mediante los trailer cinematográficos que son difundidos por la Internet. Esto gracias a su consistencia propia, ya que cuenta con elementos específicos que permiten al espectador saber de la trama y las imágenes o efectos que la película tendrá.

Puesto que el propósito del *trailer* es atraer audiencia a la película, éstos revelan generalmente las partes más emocionantes, divertidas o significativas de la película, pero de forma breve. Sin embargo, hay muchos *trailer* que no cumplen con estos requisitos y son más experimentales al realizar una presentación del *trailer* con elementos fuera de todo contexto sobre la película, o que por lo menos no se les encuentre una relación explícita hasta no ver la película.

Hay diversos tipos de *trailer* y son utilizados en diferentes ocasiones, según el fin de la misma clasificación. Éstos son: el *teaser trailer*, el *theatrical trailer* y el *international trailer*. Cada uno de ellos cumple ciertas funciones y tiene características diferentes entre sí, como duración, imagen, sonido, o por lo menos cambian el orden de lo que cuentan, es decir, se dice lo mismo pero de una forma distinta.

El *teaser trailer* es una versión corta de los *trailer* cinematográficos. Su finalidad consiste en hacer que el espectador se entere de la existencia de una película, regularmente con aproximadamente un año de anticipación. Este proyecta el título, el nombre de los actores que participan, así como el de la productora o alguna escena espectacular que le permita al espectador recordar el titulo de la próxima cinta y así pueda comenzar a divulgar su existencia.

La duración del *teaser trailer* varía según sea el caso, pero oscila entre un minuto y dos minutos, aunque por lo general se limita a revelar lo menos posible acerca del argumento.[1]

Este tipo de *trailer* se utiliza generalmente para títulos que se espera tengan un gran potencial de recaudación en taquilla, como es el caso de *El código Da Vinci*, donde en el *teaser trailer*, que se publicó ocho meses antes de que se presentara la película, se muestra inicialmente el nombre de la productora de la película y posteriormente comienza a recorrer una imagen de las grietas de una zona árida y entre ellas se

[1] http://neo-cine.blogcindario.com

muestran diversos códigos que brillan; a continuación la imagen se va alejando hasta que descubrimos que las grietas son las que se hacen en el lienzo de la pintura realizada por Da Vinci: *La Mona Lisa*. Aparecen, por último, el título de la película y los nombres de los actores que participarán en ella.

El segundo tipo de *trailer* es el *theatrical trailer* y es el más común de los avances de cine y, a diferencia del *teaser trailer*, tiene como promedio de dos a tres minutos de duración aproximadamente. Este tipo de avance es presentado uno o dos meses antes de que la película se estrene.

Además de la diferencia en la duración, estos avances son más estructurados, ya que la mayoría revelan el argumento, aunque existen algunos *theatrical trailer* que como excepción son más experimentales en tiempo, lo que cuentan y la forma en que lo hacen.

Este tipo de *trailer* pretende dejar claro el hilo narrativo básico de la trama, con presentación de personajes y escenas clave. Con su ayuda, el espectador ya debería tener la suficiente información para poder contarles a otros el argumento del filme o por lo menos su estructura básica.[2]

El tercer tipo de *trailer* cinematográfico es el *internacional trailer*, el cual está diseñado para adecuarse a un público fuera del país de origen de la película, tal como lo dice su nombre. Tiene la misma estructura que un *theatrical trailer* (en cuanto a narración, imágenes y sonidos, pero puede cambiar el orden y la forma de narrar); suele centrarse en aspectos del filme que serán más atractivos para una región en particular.

Hay filmes que cuentan con un solo tipo de *trailer*, pero existen también producciones que cuentan con los tres y, además de proyectarlo en las salas de cine, los incluyen en las versiones en DVD.

Conclusión

Se pueden clasificar los *trailer* cinematográficos al ir fragmentando sus elementos, es-to para descubrir la promesa estética que lanza al espectador implícito, pero sobre todo para ver las estrategias que utiliza para lanzar esa promesa. Dichos elementos

[2] *Ibidem*.

son de narración, edición, sonido, final, pero sobre todo se basa en estrategias de subordinación o coordinación según sea el caso, es decir, de hipotaxis y parataxis.

Por medio del estudio de estos elementos es como surgió el establecimiento de la siguiente definición:

El *trailer* cinematográfico es el breve umbral de una experiencia cinematográfica, con características propias que le permiten autonomía y ancla a un espectador implícito para un posterior acercamiento a una cinta. Es el uso de elementos de un texto para generar otro texto con una estructura individual y características narrativas peculiares que le permiten interpretar la promesa estética lanzada al público.

El *trailer* remolca al espectador implícito para que éste vea la película promocionada; sin embargo, el avance de cine puede mostrar elementos nuevos no mostrados en la película y son generados exclusivamente para el uso del *trailer* catalogado de carácter paratáctico por su independencia, pero puede tener también características hipotácticas como elemento subordinado de un filme; por ello, es un género discursivo tan importante para la industria cinematográfica.

En suma, el *trailer* cinematográfico utiliza elementos de selección y sustitución de una película y se consolida como una forma de promocionar una cinta con elementos composicionales, temáticos y estilísticos independientes a la película misma, y que promete y seduce mediante la estética y espectacularidad de sus imágenes, sonidos y narración. Esta promesa se basa en estrategias metonímicas y metafóricas, la omisión y la fractalidad donde se proporcionan sólo elementos suficientes al espectador.

Prueba de la consolidación de este género discursivo es la madurez con la que el *trailer* cuenta por medio de la convención temporal que lleva actuando, hasta la producción de parodias con elementos característicos del *trailer*. Y considero necesario estudiar este tipo de texto de particular importancia para la industria cinematográfica.

Bibliografía

Bajtín, Mikhail, "El problema de los géneros discursivos" en: *Estética de la creación verba*l, Siglo xxi Editores, México, 1982.

Garrido, Antonio, *El texto narrativo*, Ed. Síntesis, 1996, Madrid, 302 p.

Herrera Ibáñez Alejandro, "Metáfora y analogía" en: *Poema, analogía e iconicidad*, (Raúl González, compilador). Torreón, Universidad Iberoamericana, 2005.
Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética,* México, Ed. Porrúa.
LeGuern Michel, "Metonimia y referencia" en *La metáfora y la metonimia*, Ed. Cátedra, 1985.
Pezzini Isabella, *Trailer, spot, videoclip, siti, banner, Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Ed. Meltemi, 2002, Italia.
Reyes Castro Virginia, *La función del narrador en los dibujos animados,* Tesis terminal de la UNAM, México, 2006.
Schaeffer Jean-Marie, "Tiempo modo y voz en el relato" en: *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife, 1998.
Tapia Alejandro, *De la retórica a la imagen*, UAM-Xochimilco, 2ª edición, 1991, México, 77 p.

Consultas en red

http://neo-cine.blogcindario.com/
http://www.brainyencyclopedia.com/encyclopedia/film trailer
www.quedetrailers.com
http://wikipedia.org/wiki/trailer
www.movie-list.com

Hemerografía

Barrera Linares Luís, "La narración Mínima como estrategia pedagógica máxima", *Perfiles Educativos*, núm. 66, 1994, UNAM.
Domínguez Edgardo, "Film trailers", *önderfilm*, junio- julio 2006, No. 8, 2006.

Los procedimientos de enunciación en el cine de Wong Kair Wai

Noé Santos Jiménez

Acerca del estilo del director

Wong Kar Wai es innegablemente un autor de cine llamativo y sobresaliente, el cual se encuentra estrechamente ligado con la nueva ola de directores que iniciaron un movimiento de renovación estética y técnica en el cine de Honk Kong, a finales de la década de los ochenta.

La innovación de este grupo de realizadores está íntimamente ligada con acontecimientos de tipo social y político que han surgido a partir de 1984 en Honk Kong, donde los residentes y directores cinematográficos han tenido que examinar su relación cultural con China, lo que ha llevado al cine hongkonés a un nuevo nivel de madurez y de reflexión acerca de su propia identidad.

Sus películas nos presentan una identidad en constante fusión entre el Oriente y Occidente, además de que actualizan y modernizan la relación entre lo tradicional y lo moderno, lo viejo y lo nuevo. Esto se puede notar en la mezcla de subgéneros cinematograficos que maneja, como el karate con el romántico; el *thriller* y lo romántico; la acción y la comedia; o el melodrama realista como en *Happy Together* (1997). Este hábil manejo de géneros y temas es una de las razones por las cuales ha podido ingresar al mercado mundial. Tal es el caso de su película *Chungking Express* (1994), un *thriller* romántico que significa un gran avance en su carrera por haber sido elegido por Quentin Tarantino como el primer filme para ser distribuido por su productora Rolling Thunder Distribution Company, en donde además el director norteamericano realiza la presentación de la película en su versión para DVD.

En las películas de Wai siempre se encuentra presente una tensión entre lo antiguo y lo reciente; entre el presente y la memoria que, por otro lado, se ligan al deseo y al tiempo.También tienen gran importancia los espacios y los ambientes.

Las películas de Wong Kar Wai no son directamente políticas, pero no obstante, existe una relación indirecta entre el acontecimiento político y la transposición de una experiencia particularmente intensa y dolorosa de los personajes en el periodo

tratado. Una situación que nos indica un espacio cultural evasivo y ambivalente entre las situaciones, los personajes y ambientes. No es casualidad que hacia el final de sus películas, como en *Deseando amar* (*In the Mood for Love,* 2000) o en *Happy Together* (1997), se presente un noticiario televisivo que nos informa de sucesos de actualidad, como es la llegada del general De Gaulle a Asia tras la muerte del presidente chino.

Wong Kar Wai es también un cronista del desamor y la soledad, de la búsqueda de sus personajes por adaptarse a la ciudad contemporánea; del intento de regresar a la memoria y al recuerdo como una forma continua de estar vivos.

Sus personajes buscan o esperan el amor frente a ellos, debido a que viven en el aislamiento, la incomunicación o la soledad. La ciudad se presenta con una estética elaborada en sus imágenes para combatir la carencia, la pérdida y el dolor del objeto perdido, casi siempre de una pareja.

El manejo adecuado de la técnica es otro de los elementos fundamentales dentro del estilo de Wong Kar Wai: cámara al hombro que sigue a sus personajes en todo momento; utilización de filtros para conseguir espacios y ambientes irreales; el manejo del color y la iluminación como aspectos dramáticos; así como un cierto barroquismo en la puesta en escena y una manipulación del tiempo a su manera personal. Todos estos elementos marcan las constantes de su filmografía que le han conferido un estilo propio a lo largo de todas sus películas, muy ligado al *cine posmoderno,* debido a la mezcla de géneros, la presentación de costumbres tradicionales y contemporáneas, así como por un relato que fluctúa entre el tipo clásico y el moderno.

El manejo de la técnica cinematográfica

El cuidado plástico de la imagen y de los elementos sonoros ha colocado a este director como uno de los realizadores más importantes a nivel mundial, después de haber ganado la Palma de Oro al mejor realizador en Cannes por la película *Happy Together*. Al mismo tiempo, ha consolidado un estilo personal en los elementos expresivos y técnicos que maneja, al grado de que algunos tratamientos resultan francamente novedosos e innovadores, como es el uso del color, el manejo del tiempo cinematográfico y de los efectos cinematográficos.

Estas innovaciones en el manejo técnico lo aleja de lo que podríamos considerar un cine clásico, entendiendo a lo "clásico" en su sentido más coloquial, como un

término que posee las connotaciones de una excelente factura; pero también en el sentido de que se apega a lo tradicional, lo convencional y que, por otro lado, respeta la manera "consagrada" y "sancionada" de realizar una película a la manera del cine norteamericano. Tal sería el caso de películas como *Titanic* (1997) del norteamericano James Cameron, o *El laberinto del fauno* (2006) del mexicano Guillermo del Toro.

La palabra "clásico" en este caso nos remite a un "lugar común" en el referente de las películas que compartimos, y posee, por otro lado, un carácter metahistórico que no se circunscribe a un periodo concreto, sino que se refiere a una manera de hacer cine a la manera de contar una historia correctamente, sin ningún tipo de experimentación ni transgresión a los códigos tradicionales (Marzal, 2000:125).

Es obvio que *Happy Together* no es una película "clásica" en este sentido, pues presenta una propuesta formal que trata de romper con las convenciones técnicas tradicionales y, en cambio, maneja los recursos expresivos en una franca experimentación, al grado de que puede sorprender e incluso molestar al espectador. En este caso la película esta más cercana a la creación de un cine "moderno", "experimental" o de *cine de autor.*

Análisis semiótico de una secuencia

A continuación analizaremos la penúltima secuencia de la película. La secuencia es importante debido a que Lai Yiu Fai ha terminado definitivamente su relación con Ho Po Wing; regresa después de más de un año a Taipéi y va a un mercado de comida tradicional a buscar al único amigo que ha tenido en Argentina.

En el final de esta secuencia se maneja la *mirada objetiva irreal*, la cual la define el teórico de cine italiano Francesco Casetti como aquellas tomas que se muestran de un modo anómalo o aparentemente injustificado, pero que tienen una finalidad comunicativa. Las tomas son vistas desde lugares "imposibles" o con el manejo de una "cámara vertiginosa" (cámara rápida), que tienen como finalidad transformar el modo habitual de presentar los objetos en la historia fílmica (Casetti,1991:247-248).

Estas tomas objetivas irreales operan desde el punto de vista del emisor, pero son reconocidas inmediatamente por el receptor. Se podría considerar que es una especie de *subrayado extremo*. Se ofrece directamente en la manera en que se *exhibe* la construcción de la imagen, de una forma *descarada con* que se muestra para su desciframiento (Casetti: 248). Aparte de que no operan durante todo el filme sino

sólo en algunos momentos, porque son una forma de crear un *énfasis*, un *subrayado*. Y podemos reconocer la *mirada objetiva irreal* por el paso de la *mirada objetiva* a esta última.

El final de la secuencia está realizada con base en 12 tomas y tiene una duración de 58 segundos, desde que Lai Yiu Fai está sentado comiendo, hasta el momento en que se levanta y camina por el mercado. Sin embargo, la cámara permanece fija en el espejo, en el cual se encuentran pegadas varias fotografías de su amigo. Esto es un énfasis que pone el sujeto enunciador, el que va construyendo el relato, para decirle al espectador implícito que ese plano es importante.

El manejo más interesante a nivel de la realización y de la narratividad fílmica es el paso de la *mirada objetiva* a la *mirada objetiva irreal*, la cual se combina con el uso de la *voz en off*.

De la toma 1 a las tomas subsecuentes se pasa de una *toma objetiva* a un énfasis centrado en la *mirada objetiva irreal*. Ésta es una marca evidente, ya que en la toma 2 se presenta a Fai comiendo, pero a través de la ventana de un interior de un automóvil, lo cual resulta bastante extraño, pues no hay justificación de por qué la cámara tenga que encontrarse en ese lugar.

Después corta a otra toma (3) *de mirada objetiva irreal,* la cual es tomada a través de un espejo en donde también representa un *punto de vista* completamente *extraño* y *anómalo,* debido a que no es una toma objetiva ni tampoco subjetiva. Es Fai comiendo, pero visto en el interior de un espejo. Sin justificación de quién es el observador del personaje

La toma 4 vista desde el espejo integra a Fai comiendo y tres fotografías, en las cuales se destaca la foto del faro y su amigo Chang que lleva puesta una gorra roja.

La toma 5, nuevamente desde el espejo, integra a Fai comiendo y la fotografía superior con la imagen del faro. La toma 6 es la parte inferior del espejo, y son dos fotografías de un paisaje y Chang en el faro. El conjunto de estas tomas *objetivas irreales* apenas dura seis segundos.

En la toma 7 se regresa a una *toma objetiva,* en la cual Fai pregunta si tienen teléfono. La toma 8, de las más largas, dura 22 segundos, en ella se escucha la voz en *off* mientras Fai abre un refrigerador; la toma se llena de humo blanco de la comida que se cocina. La toma 9 está ligada mediante la voz en *off* con la anterior, en la cual indica

que robó una de las fotos. Sin embargo, los espectadores no hemos presenciado este acontecimiento.

A nivel narrativo el tiempo se rompe porque la voz en *off* continúa diciendo que no sabe si volverá a verlo, pero la imagen es anterior en el tiempo al de la voz en *off*. Esto corresponde a lo que también Casettti denomina una *frecuencia repetitiva*, lo cual consiste en repetir varias veces, y desde distintos puntos de vista, un mismo suceso. (161)

En la toma 10, de apenas dos segundos, vemos la mano de Fai que toma la foto de su amigo Chang. Acontecimiento que unos segundos antes nos lo había mencionado la misma voz en *off* de Fai. Es decir, se produjo una alteración del tiempo, ya que la voz en *off* cuenta lo que va a ocurrir antes de que lo veamos, para inmediatamente observar lo que nos había advertido la voz en *off*. Esto es, se produce una *frecuencia repetitiva*, primero mediante el sonido y luego mediante la imagen, cuya función dentro del relato es la de *enfatizar* dos veces, y a través de dos medios expresivos diferentes (la imagen y el sonido), la importancia que tiene la fotografía.

La toma 11, ligada con la voz en *off*, menciona que si él quiere sabrá dónde podrá encontrarlo nuevamente. Mientras tanto, sale del puesto de comida,

La toma 12 se queda fija en el espejo en el cual ya sólo quedan dos de las tres fotografías.

El *punto de vista* que se maneja durante esta secuencia es que el *enunciador implícito*, el constructor de la narración, sabe más que los personajes. Tal es el caso de todas las tomas de detalle de las fotografías en donde el *enunciador* integra al personaje de Fai con el espejo y las fotografías mostradas. De hecho, la cámara permanece, desde una *mirada objetiva irreal,* en el espejo después de que ha salido Fai. Esto constituye una verdadera *acentuación* o *subrayado,* ya que la fotografía robada representa el recuerdo de los momentos felices, no con su pareja Ho Po Wing, sino con su amigo Chang. En la secuencia posterior, el final de la película, vemos a Fai sonriente como si hubiera superado completamente su difícil estancia en Argentina.

La *mirada objetiva irreal* marca un estilo muy especial en cuanto a la forma como se cuenta el relato, y constituye una manera novedosa de aproximarse a la narración cinematográfica. Es decir, no se cuenta desde una *mirada objetiva*, lo cual implicaría el tener una cierta distancia, un alejamiento con lo que se está contando. Pero tampoco

se narra desde una *mirada subjetiva,* en la cual el *punto de vista* más importante sería el de Lai Yiu Fai, el protagonista del relato.

Al ser presentado desde una *mirada objetiva irreal,* el énfasis narrativo se pone en el *constructor* de la narración, en el que *hace* y *muestra* el relato, es decir, el *sujeto enunciador* que sabe más que el narrador Fai (voz en *off*) y que el personaje Fai. Además, *el sujeto enunciador* presenta su particular y *extraño punto de vista* desde el interior de un coche o mediante un espejo, lo cual aparte de inusitado resulta *metaficcional* debido a que la realidad de la película no es vista directamente, sino por intermedio de una superficie reflejante.

El espejo constituye una *figura del narrador,* así como todos los instrumentos que tienen que ver con la mirada: binoculares, telescopios, ventanas, microscopios, superficies reflejantes, etcétera, que en este caso crean una mirada *extraña* que reflexiona sobre la propia imagen en el espejo, la fotografía que muestra a su amigo y sobre el propio cine; una mirada que el director relaciona con el pasado, el recuerdo, la felicidad y otros temas obsesivos para el realizador del filme.

A continuación presentamos la descripción de estas doce tomas en las cuales se indica el paso de una *mirada objetiva* a una *mirada objetiva irreal,* y la importancia que tiene su utilización en esta secuencia como una manera de *enfatizar* algunas de las tomas de importancia para el *enunciador fílmico*.

SECUENCIAS QUE SERÁN ANALIZADAS

Fai en el mercado de Taipéi 2 mins 12 segs.
Parte final de la secuencia 58 segs. y 12 planos:

(1) MCU Fai come sopa 12 segs. (OBJETIVO); (2) MS Fai desde el vidrio de un coche 1 segs. (OBJETIVO IRREAL); (3) DETALLE de espejo. Fai come 1 segs. (O.I); (4) DETALLE de espejo y pared 1 segs. (O:I); (5) DETALLE más cerrado superior 1 segs. (O:I); (6) DETALLE más cerrado inferior 2 segs. (O:I); (7) MS Fai come, voz *off* 4 segs. (OBJETIVO); (8) MS Fai abre un refrigerador, voz en *off* 22 segs. (OBJ); (9) MS Fai camina por la calle, voz en *off* (OBJETIVO); (10) DETALLE mano roba fotografía 2 segs. (O.I); (11) MS hombre de azul 3 segs. (OBJETIVO); (12) DETALLE de espejo falta una foto 2 segs. (O.I).

Los recursos expresivos y narrativos en el filme

La dirección de fotografía

Probablemente uno de los aspectos más llamativos de la película *Happy Together* sea la dirección de fotografía realizada por Christopher Doyle, pero estrechamente supervisada por Wong Kar Wai. La fotografía se muestra bastante innovadora debido a su concepción global, en la cual experimenta con diversos aspectos que están estrechamente ligados con esta área, como son: el color, la utilización de lentes, la profundidad de campo, los movimientos de cámara y la iluminación, entre otros muchos aspectos.

La *profundidad de campo* es muy importante dentro de la película, ya que aparte de economizar planos, constituyen todo un estilo por la manera de filmar del director, que por otro lado se adapta bastante bien a la historia y a los limitados recursos de producción con que contó durante la filmación.

Otro momento en el que combina la *profundidad de campo* con seguimientos de *cámara en movimiento*, es aquél en que los personajes caminan por las calles. Tal es el caso de cuando éste llega al mercado de Taipéi, en el cual aparte de que seguimos perfectamente las acciones de Lai Yiu Fai, podemos notar el ambiente y los diferentes puestos del mercado que se dedican a la venta de comida tradicional.

El *color* también es muy importante dentro de la película, debido a que cada sitio está relacionado con colores muy particulares y que, por otro lado, pueden servir para aportar una mayor significación dentro de la película. De hecho, el filme está estructurado con los juegos constantes de color y blanco y negro que, en muchos momentos, presentan una estrecha relación con los estados de ánimo de los personajes.

En la secuencia en que Fai trabaja como portero y dedica gran parte de su tiempo a la bebida y, además, se le muestra solo y deprimido, la imagen se presenta en un blanco y negro muy contrastado, que por otro lado destaca la miseria de la ciudad, aunque de manera estética. Y no es hasta después del momento, en que Ho Po Wing le ha pedido que vuelvan a empezar, que la imagen retorna nuevamente al *color*.

De ninguna manera, es casualidad que el retorno al *color* se produzca en el taxi de regreso a casa, y, en el cual, Ho Po busca la protección de Fai, debido a que tiene las manos enyesadas y por un cierto tiempo no puede realizar movimientos bruscos.

En cuanto al marcado *manejo del color* y la saturación excesiva de éste sirven para identificar y recordar los sitios por los que trascurren los personajes; como el metro

de Honk Kong de la secuencia final, que tiene un saturado *color* amarillo, con muchas luces brillantes que contrastan de sobremanera con la oscuridad y la falta de *color* que habíamos presenciado en la primera parte de la película en la ciudad de Buenos Aires.

La voz en *off*

La película, desde su inicio, se cuenta mediante la *voz en off* del personaje de Lai Yiu Fai, el cual nos informa de cuál es el motivo de su llegada a Argentina, así como, cuál ha sido su relación con Ho Po Wing. También nos relata cómo se perdieron en la carretera que los llevaría a Iguazú, y cómo Ho Po decide terminar su relación en ese preciso momento.

Más adelante, la *voz en off* nos informa porqué tuvo que llegar a trabajar en un bar de portero, o lo que siente Fai cuando encuentra a Wing con uno de sus amigos argentinos.

En el momento en que llega a Taipéi, la *voz en off* nos cuenta que al visitar el mercado para conocer a los padres de Chang, ahora lo entiende mejor y cómo se siente a gusto, debido a que sabe que cuando quiera localizar a su amigo sabrá dónde encontrarlo.

La *voz en off* parece diluirse, o ser menos frecuente por momentos, pero siempre se encuentra presente a lo largo de la película. Además de que ella está perfectamente dosificada, debido a que no se presenta durante todo la película, sino únicamente en aquellos momentos en los que es necesario añadir información adicional.

El encuadre objetivo irreal

La composición de los planos en las películas de Wong Kar Wai se debe a que el director encuadra desde el punto que más conviene a la manera que se quieren mostrar las situaciones y los personajes. En la casa de Lai Yiu Fai se encuadra de tal manera que muestra lo estrecho de la habitación de un lado un sofá, y del otro una pequeña cama; al fondo un pequeño comedor y un diminuto baño.

El *encuadre* le sirve al director Wong Kar Wai para expresar en algunos momentos un *punto de vista* extraño dentro de la historia, debido a que éste no corresponde con ninguno de sus personajes. Estos encuadres no son muy utilizados en la mayoría de las películas "clásicas", ni su empleo es tan frecuente por otros directores (Marzal, 2000:129).

Otro *encuadre* que resulta bastante extraño es cuando Ho Po recuerda que está feliz junto a Lai Yiu Fai y se encuentra bailando con éste. Las tres tomas que se nos muestran son vistas a través de un espejo, lo cual lo es bastante inusitado debido a que, ¿de quién es el *punto de vista* que mira en el espejo? Y la respuesta más probable es que sólo puede coincidir el *punto de vista* con el director de la película, lo que le haría participar de la *mirada objetiva irreal*.

En esa misma secuencia, en que Ho Po Wing baila con un desconocido y empieza a recordar a Lai Yiu Fai, se, comienza tomando algunas letras del bar desde fuera de éste, y cuando el desconocido comienza a caminar hacia Ho Po Wing es cuando por fin la cámara se introduce al interior del bar.

Aparte de los espejos, otros de los *encuadres* extraños utilizados por el director son aquellos que tienen que ver con las ventanas. Como es el caso cuando Fai escribe la carta a su padre, que aparece un *encuadre* desde fuera de la ventana como si alguien mirara a Lai Yiu Fai mientras escribe.

Lo mismo ocurre cuando Ho Po Wing se encuentra en su casa llorando y abrazando la cobija de Fai. Primero se encuadra desde fuera de la ventana como si algún testigo silencioso lo estuviera observando y, posteriormente, nos introducimos al interior de la casa para ser testigos de que el personaje se encuentra sentado en un sillón, y que casi se acuesta en éste para continuar llorando.

La película, por otro lado, presenta muchos de estos *encuadres objetivos irreales,* bastante extraños, en los que el director marca su *punto de vista*, al grado que llega a convertirse en parte de su estilo de filmar películas. Es Interesante, mencionar, por otro lado, que este tipo de encuentres los seguirá utilizando y empleado de sobremanera en su posterior película titulada *Deseando amar* (2000). Y aun desde sus primeras películas, ya existía esta obsesión por los *encuadres anormales*, *extraños*, de los cuales nos cuesta trabajo identificar de quién es el *punto de vista*.

Los temas del filme

En varias entrevistas que Wong Kar Wai concedió a la prensa, declaró que la idea de la película *Happy Together* surgió después de haber leído una novela de Manuel Puig, titulada *Affaire en Buenos Aires*, por lo que en un primer momento éste sería su título tentativo. Pero el abogado del escritor le indicó al equipo de

producción que debido a derechos de autor no podrían utilizar este nombre, ya que la ciudad indudablemente se convierte en uno de los personajes de la película.

Otro de los temas es la incomunicación en la pareja, ya que si bien se encuentran juntos, y hasta felices en ocasiones, pocas veces entablan una conversación o tienen planes y proyectos en común. Parte de las dificultades se deben a que Ho Po Wing le reclama a Fai que nunca lo saca a pasear, o por lo menos lo lleve al cine, razón por la cual él se justifica de sus constantes salidas nocturnas. Esto también le sirve para excusarse del exagerado cuidado de su apariencia física en los momentos en los cuales se dispone a salir.

La incomunicación también se produce porque existe una desconfianza del uno hacia el otro, ya que en sus anteriores rupturas no han sido nada fáciles; de hecho, los primeros encuentros entre ellos son muy violentos. En éstos Lai Yiu Fai le reclama porqué sabe su número telefónico o, incluso, se niega a llevarlo a conocer el departamento en que habita.

Esta incomunicación en las parejas de Wong Kar Wai contrasta notoriamente con las parejas del cine norteamericano más convencional, en las cuales aparentemente existe una buena comunicación y todos son felices. Aquí los pequeños momentos felices se inician después de situaciones difíciles y de constantes separaciones, peleas y discusiones. Además, nunca es una felicidad garantizada, sino todo lo contrario, se encuentra sobre un equilibrio muy fácil de romper.

A modo de conclusión

La pareja es uno de los temas más importantes de la obra de Wong Kar Wai, en casi todas sus películas los personajes llegan a *enamorarse*, pero existen factores externos que les impiden desarrollarse plenamente. Es curioso que la primera secuencia de la película nos cuente una reconciliación aparentemente feliz, para posteriormente sobrevenir una violenta ruptura.

La violencia es una de las características particulares en esta película, ya que los personajes de Lai Yiu Fai y Ho Po Wing enfrentan constantes peleas, discusiones y arrebatos de celos que los hacen vivir en una relación bastante paranoica y autodestructiva.

Por otra parte, la soledad e incomunicación se va a producir al no poderse realizar de forma más positiva estas relaciones. Al personaje de Lai Yiu Fai se le presenta gran parte del tiempo deprimido en el cuarto donde habita o, peor aún, en lugares públicos como bares, calles y partidos de fútbol.

Pero algo que también caracterizaría a los personajes de este director es que emprenden una búsqueda personal más allá de la relación de pareja; que tiene que ver con lazos culturales, geográficos, familiares o de amistad y que, en el caso de la película que nos ocupa, ayuda a salir adelante al personaje principal de Lai Yiu Fai.

Por último, se analizaron algunas de las secuencias que tienen que ver con el recuerdo, el cual por otro lado resulta ser la clave para entender la película y parte de la obra de Wong Kair Wai, ya que ambos personajes, tanto Lai Yiu Fai como Ho Po Wing, son realmente felices cuando recuerdan una relación que ya ha concluido. Y es como si la felicidad más "pura" se diera en el acontecimiento pasado, en aquello que se vivió y que se ha ido irremediablemente para siempre.

Aunque estos recuerdos no tengan que ver con acontecimientos grandiosos, como en un cine más "comercial", sino más bien con cuestiones íntimas que se refieren a cuidar a la persona amada durante una enfermedad; el no tener nada que hacer antes de irse a dormir o al bailar tango en la recámara; que nos indican la felicidad que sentimos de estar juntos con la persona amada, como el mismo título de la película.

Bibliografía

Aumot, Jaques (1990), *Análisis del film,* Paidós, Barcelona.

Bordwell, David (1995), *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica,* Paidós,Barcelona.

Carmona, Ramón (1991), *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra, Madrid.

Casetti, Francesco*(1991), Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.

Chion, Michel (1989), *Cómo se escribe un guión*, Cátedra, Madrid.

Eco, Umberto (1995), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press,Gran Bretaña.

Fijo, Alberto (2004), *Breve encuentro. Estudio sobre 20 directores del cine contemporáneo*, Dossat, Madrid.

García Jiménez, Jesús (1993), *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid.

Marzal Felici, José (2000), *Guía para ver y analizar el Ciudadano Kane*, Octaedro, Madrid.

Nelmes, Hill (1999), *An introduction to film studies* Routledge, Londres.

Stam Robert *et al.* (1999), *Nuevos conceptos del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, Psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona.

Santos, Noé (2006), "El placer de los cineastas". Revista *Tierra Adentro*, No. 141, Conaculta, México.

Stephen, Teo (2005), *Wong Kar Wai,* British Institue, Reino Unido.

Tirad, Laurent (2003), *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Paidós, Barcelona.

Zavala, Lauro (1997), *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana, Xalapa.

El acto creativo de la traducción intersemiótica. Adaptación cinematográfica en *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann

Cinthya Chávez

De la literatura al cine

La traducción intersemiótica, específicamente de un texto literario a un texto cinematográfico, supone la habilidad, con tintes artísticos, de un traductor –ya sea un director o guionista o ambos en ciertos casos– porque éste trabaja con dos sistemas sígnicos diferentes que no comparten las mismas formas de representación. Si bien en la traducción interlingüistica existe la falta de equivalencia entre categorías gramaticales de una lengua y otra, en la traducción intersemiótica se carece, como llega a plantearse Román Gubern, de un "vocabulario icónico sistemático y formalizado como el de nuestros diccionarios lingüísticos".[1]

Lo dicho supone la imposibilidad de la adaptación palabra por palabra de una novela a una película. La adaptación cinematográfica, por tanto, se realiza a partir de la traducción de mensajes completos; primero a partir de la confrontación de los dos sistemas mediante parámetros comunes a ambos y, posteriormente, a partir de la aplicación de estrategias del lenguaje cinematográfico para recrear el sentido del texto fuente.

Sobre la confrontación de los dos lenguajes, un primer elemento afín es que los dos son sistemas narrativos con una estructura secuencial en la que se puede identificar una trama y un argumento, y de los cuales se puede abstraer un inicio y un final, así como un grupo de personajes cuyos roles plantean una serie de conflictos que se desarrollan y desenlazan a lo largo de la historia.

Peeter Torop condensa los elementos señalados en tres cronotopos necesarios para el análisis de una traducción de este tipo:

[1] Román Gubern, citado en Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine*.

a) cronotopo topográfico: sucesión de acontecimientos en un mundo reconocible para el espectador, a través del cual el lector entra en contacto con un tiempo y un espacio;
b) cronotopo psicológico: actores que transmiten los aspectos del comportamiento y conflictos de los personajes, y
c) cronotopo metafísico: concepción o interpretación que el autor tiene del relato.

En esta última categoría se fundamenta la autoría u originalidad en la adaptación, ya que se refiere al estilo con el que el traductor transpone los signos; éste parte de la subjetividad y determina las modificaciones entre el texto fuente y el texto meta. Estas modificaciones planteadas por Torop, como sustitución, adición, pérdida y conversión de elementos, afectan a los cronotopos originales y permiten una transformación estilística e ideológica del texto fuente.

La adaptación dentro de la producción cinematográfica

De acuerdo a la operatividad de la producción cinematográfica,[2] se puede observar que la adaptación se produce sucesivamente de la siguiente manera:

1) *lectura del texto fuente* por parte del sujeto traductor (director, guionista e incluso productor); 2) *definición del argumento y trama* de la adaptación con base en el estilo del director en el caso del denominado cine de autor y otros elementos como presupuesto, expectativas de distribución y público al que va dirigido en el caso del denominado cine comercial; 3) *desarrollo de un guión literario*, mismo que implica ya una traducción de tipo intralingüística, y en el que se observan las primeras modificaciones planteadas por Torop; 4) *desarrollo de un guión técnico* que dispone las tomas y los encuadres con los que se representarán las situaciones, y que funciona como un instructivo para la construcción de la imágenes, y 5) *desarrollo del Story board,* que constituye una primera forma de traducción intersemiótica que, con base en el guión técnico, esboza las tomas de la película a partir de un una serie de cuadros secuenciales representados en dibujos, y en los cuales cada departamento se basa para desarrollar vestuario, escenografía, iluminación, etcétera.

[2] En términos generales del cine comercial, en producciones de alto presupuesto y cine no experimental.

Finalmente, son filmadas las tomas y, de entre el material conseguido en imagen, se monta la trama mediante el proceso de edición; éste es el último paso de la construcción del sentido de la historia ya que este proceso define la sucesión de acciones en la película a partir de un ritmo particular.

Análisis de un caso particular

Moulin Rouge, película del director Baz Luhrmann, aparece más de cien años después de la obra de Dumas *La dama de las camelias*. Aunque el director, quien también participó en la realización del guión, no anuncia que su obra sea una adaptación, se pueden identificar los elementos fundamentales de una obra en la otra.[3]

La secuencia inicial de la película, cuya duración es de cuatro minutos aproximadamente, expone las principales características de los tres cronotopos ya planteados. Por un lado, la ubicación espacio temporal se muestra primero con la cortinilla de París, 1899, y posteriormente con la imagen del *Moulin Rouge,* la torre Eiffel y un rápido recorrido animado que se hace desde la punta de la torre hasta el barrio de Montmartre, pasando ágilmente por las calles de París.

La presentación de personajes, es decir el cronotopo psicológico, inicia con un primer narrador, se trata de la representación del pintor de la época Toulouse Lautrec, quien a su vez representa a una "cítara (instrumento musical) que sólo dice la verdad", –lo cual se comprenderá conforme avance la narración– y que introduce al protagonista a través de la utilización del *cover* de una canción de mediados del siglo pasado *titulada Nature Boy*. Después, la voz narradora pasa al protagonista de la historia: Christian, un joven escritor que introduce a los demás personajes, así como el rol que juegan en la historia, además de describir el *Moulin Rouge* en donde se llevarán a cabo las acciones fundamentales de ésta. Todo esto se cuenta con voz en *off* y a través de una edición que va de lo que relata en su máquina de escribir a las imágenes de cada uno de los personajes.

El cronotopo metafísico está implícito tanto en los elementos cinematográficos utilizados como la iluminación, la música y la edición, cuya función es recrear estados de

[3] Sergio Wolf distingue diferentes tipos de adaptación de acuerdo a la lectura y proyección por parte del traductor; la transposición encubierta resulta una versión no declarada de un texto anterior y de la cual se pueden identificar elementos o niveles dominantes que determinan la unidad textual.

ánimo; así como en los diálogos y la puesta en escena en general se busca representar la intención ideológica del director, en este caso la frase reiterada de "Lo más importante en la vida es amar y ser amado a cambio".

Conclusiones

Resulta interesante observar que en la sucesión de pasos para la adaptación se involucran diferentes formas de traducción, como el caso de la intralingüística en la construcción del guión literario, que supone una y la serie de procesos intersemióticos del guión técnico al *story board,* y de los dibujos de éste a las escenas filmadas; así como la intrasemiótica entre los tratamientos del montaje para obtener la versión final.

En este caso particular, el texto meta se construye mediante la transposición del leguaje literario al lenguaje cinematográfico, dominando el género musical con la utilización de *covers* representativos de la década de 1990 para la presentación de personajes y construcción de sus diálogos. *Moulin Rouge* recupera el argumento e incluso la trama de la obra original de Dumas modificando los cronotopos generalmente a través de estrategias intertextuales como la cita, la alusión, la parodia y la carnavalización. El texto meta recupera el romance irrealizable, la enfermedad de la protagonista, las posiciones sociales-ideológicas de los personajes, así como la intriga, el perdón y finalmente la muerte de la protagonista del texto fuente.

Como resultado, la adaptación cinematográfica, además de crear una versión del texto fuente, representa la creación de un nuevo texto que se puede leer y disfrutar como autónomo y original, cuyo valor estético puede ser doble, como una obra cinematográfica y como una adaptación.

Bibliografía

Jakobson, Roman (1996), "Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción" en *Teorías de la traducción*. Edición de Dámaso López García, Escuela de traductores de Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha.

Peña-Ardid, Carmen (1992), *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Editorial Cátedra, Madrid.

Torop, Peeter (2002), *Intersemiosis y traducción intersemiótica* en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* (ENAH), No. 25, México, mayo- agosto
Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós (Estudios de comunicación), Argentina.

La construcción del tiempo en el cine independiente de saltos temporales norteamericano

Felipe Silva Rousse

El tiempo en el cine es la construcción lógica de secuencias que da como resultado una narración verosímil. Esta investigación pretende mostrar la forma en que el tiempo se construye en el cine independiente norteamericano de películas con saltos temporales, y cómo esta temporalidad de saltos puede llegar a afectar la estructura narrativa en el filme, y la percepción que el lector llega a tener de la narración.

Para lograr el objetivo se analizaron las siguientes películas: *Regresiones,* dirigida por John Maybury; *Donnie Darko,* dirigida por Richard Kelly, y *Efecto mariposa*, dirigida por Eric Bress. Dichas películas muestran una estructura narrativa de saltos temporales, por ello, su ordenación favorece a un análisis estructural y temporal.

Para la investigación se eligieron secuencias representativas, que fueron analizadas por medio de distintas teorías semióticas referentes al tiempo y narración. La finalidad del análisis de las secuencias es hacer evidente la dificultad narrativa que algunos filmes proyectan al momento de desdoblar su narración a una diferente temporalidad.

Las teorías y/o apoyos teóricos para el análisis corresponden a los siguientes autores: Umberto Eco, Francois Jost, Franco Bettetini, Paul Ricœur, Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini, Silvestra Mariniello y Christian Metz.

Para comenzar, es necesario entender primero que el cine es ficción, ya bien lo señala Antonio Costa: "El cine es un lenguaje con sus reglas y convenciones" (Costa, 27). Además, como el mismo Casetti afirma, es necesario partir de la aceptación del cine como un fenómeno cultural, pero además incluir la especialización de las intervenciones y la internacionalización del debate, llevando a la preocupación por el estudio del cine a un terreno multidisciplinario.

Para dejar más claro lo anterior, es indispensable entender que el cine no es una representación de la realidad, ningún sujeto puede presentar un mundo externo, preexistente y contenido dentro del encuadre y el tiempo de la historia intrínseca del

filme. Mariniello hace hincapié en el hecho de que el cine produce de nuevo la realidad, el espacio, las relaciones, el tiempo dentro de sí mismo; el cine anula la realidad para generar la propia (Mariniello: 35).

Dejando claras las premisas de Mariniello y Pasolini, el demostrar la forma en la que el tiempo se construye dentro del cine es un punto importante de partida, ya que desde esta perspectiva, la ficción puede manipular el tiempo en su beneficio. Para ello, Bettetini define al tiempo fílmico como uno de los fundamentos de la expresión cinematográfica que está relegado a una consideración preferentemente referencial, representativa o, según los enfoques filmológicos, analizando su variante psicológica, en su dimensión interior a la actividad receptiva e integrativa del espectador. Por otro lado, Bettetini propone el objeto tiempo del discurso fílmico, que "ha indagado como universo ficticio que simboliza el universo temporal de la realidad, tratando de determinar en la práctica cinematográfica los códigos y reglas capaces de garantizar una relación de significación y representación de los distintos sucesos del primero respecto a los del segundo" (Bettetini: 13). De forma más sencilla es el tiempo de Bettetini, un "orden de sucesión irreversible como un elemento básico discriminante entre los diferentes modos de conexión de los sucesos" (Bettetini: 13). Dicha temporalidad constituye la ordenación lógica de un todo a través de conexiones diegéticas, que genera lo que Gilles Deleuze denomina: una imagen de tiempo.

Dentro de la temporalidad cinematográfica, como ya fue mencionado, se anula la realidad para generar una realidad fílmica; como Deleuze afirma, dentro de ésta se resuelven conflictos y situaciones a través de la verosimilitud de la imagen en movimiento; por esta razón el cine no puede ser entendido en unidades mínimas de significado como lo son los fotogramas.

El cine con saltos temporales presenta distintas temporalidades, esta investigación hace una división del tiempo con la finalidad de entender el desdoblamiento narrativo presente en los ya mencionados filmes.

Es importante aclarar que dentro de las estructuras narrativas de movimientos temporales se encuentra una nueva forma de narración a la que también Deleuze hace referencia; lo interesante dentro de estas nuevas estructuras narrativas se centra en lo que el autor argumenta: "las formas modernas de narración emanan de las composiciones y tipos de imagen-tiempo" (Deleuze: 45).

Estas estructuras de narración temporal se fusionan en otros componentes temporales, que para fines de esta investigación se aplican de la siguiente forma:

La primera construcción temporal que se propone es la del *tiempo objetiva o también conocida* como tiempo de la enunciación. Apoyándose en Bettetini, esta temporalidad crea un tiempo que el espectador forzosamente tiene que vivir, el espectador recorre el universo temporal preconstruido y heterodirigido por el tiempo objetivo; esta inserción, de acuerdo con Bettetini, está caracterizada por su *diferencia* en referencia al universo referido o representado, y sobre todo por su necesidad y no alterabilidad respecto al proceso de lectura. Otra forma de concepción de tiempo objetivo es la continuidad de sucesos que finalmente formarán una unidad indivisible, como Husserl denota; y aunque la posibilidad de que dichas divisiones sean posibles está el producto final fílmico por encima de las partes que lo componen.

El tiempo fílmico de saltos temporales, de acuerdo a las películas vistas para este análisis, contiene siempre al menos dos temporalidades. La primera para esta investigación será llamada *tiempo histórico*, donde se centrará el hilo conductor de la narración. Paralelo a éste, siendo de construcción narrativa y de eventos en misma forma en la que se construye el tiempo histórico, está: el *tiempo histórico alterno*. Ahora la construcción de tiempo objetivo de las películas analizadas contendrá entonces dos tiempos que interactuarán durante todo el tiempo fílmico: *el tiempo histórico y el tiempo histórico alterno.*

La segunda temporalidad que la investigación maneja es el *tiempo de la lectura* o también conocido como tiempo de la visión de Bettetini. Para Ricœur, la lectura media entre el mundo de ficción del texto y el mundo efectivo del lector es aquí donde radica la importancia del tiempo humano que se afecta; los efectos de ficción, efectos de revelación y de transformación son todos fundamentalmente efectos de lectura. Ricœur afirma cómo es que, por medio de la lectura, es determinada la relación de aplicación que constituye el equivalente de la relación de representación en el terreno de la ficción.

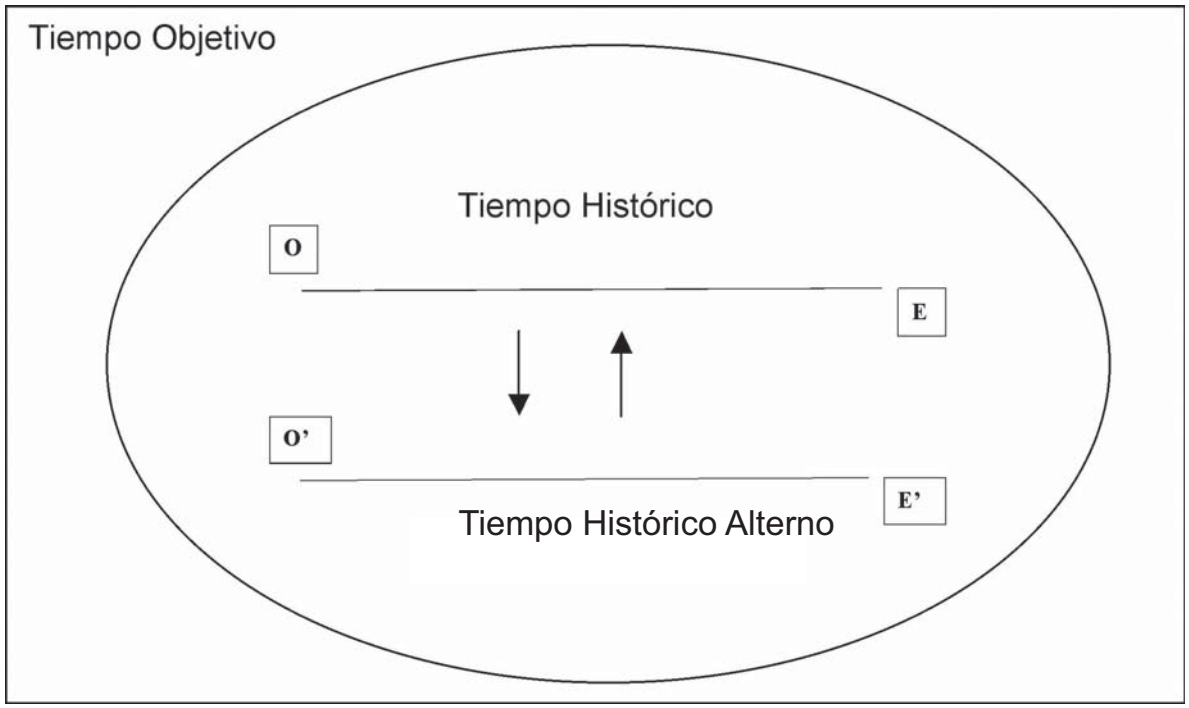
Con base en lo anterior, y para fundar el relato, Jost señala la necesidad del semiólogo de partir de lo que se le aparece al espectador en este sentido, "*comprender como se comprende*", es describir la fenomenología de lo narrativo. De hecho, es Jost el que señala dos situaciones evidentes:

1. El relato existe en la medida en que es reconocido por cualquier "*usuario ingenuo*", es decir, hay una impresión de narratividad.
2. El relato es un objeto real fuera de nosotros.

Será finalmente el *tiempo de la lectura* una construcción de la historia, su correlato, la relación entre éstas y la forma en la que el espectador las percibe. La lectura del filme, como Ricœur menciona, se llevará a cabo solamente dentro de su misma temporalidad; por ello la importancia de la construcción correcta de un tiempo objetivo para reflejar una narración diegética en el lector.

A continuación se muestra el modelo propuesto por la investigación para estructurar el tiempo en el cine con saltos temporales. El esquema muestra de forma gráfica la situación de las diferentes temporalidades en los filmes:

Tiempo de lectura



Efecto mariposa, *Regresiones* y *Donnie Darko* construyen una temporalidad distinta a la de otros filmes, por ello se aplicó la teoría ricœuriana, donde es posible, apoyándose en Bettetini, acoplar una estructura que explica la forma en la que se genera una estructura temporal alterna:

1. "La lógica del relato o de la sucesión en la cuela se articula la presentación de las cosas" (Bettetini: 86). Esto es básicamente la forma en la que se estructura un orden temporal.
2. "La lógica de las cosas o la lógica del mundo representado" (Bettetini: 87). A lo que Bettetini se refiere en este tipo de lógica será principalmente al principio de verosimilitud del filme. La diegésis propuesta por Bettetini no sólo se refiere a los objetos sino a las temporalidades que éstos representan y al discurso que está inmerso en ellos para la finalidad del filme. Por ejemplo: "Un objeto y una dimensión temporal pueden ser verosímiles en un filme policial y no serlo del mismo modo en una 'comedia'" (Bettetini: 88).

La problemática se centrará en la forma en la que el tiempo histórico y el tiempo histórico alterno se concretizan para generar un tiempo objetivo firme. Dicha concretización se dará gracias a los préstamos que cada uno de los modos narrativos se harán recíprocamente, mismos que están representados por los descensos y ascensos en las líneas narrativo-temporales O-E y O'- E'. La única manera en la que la historia responde a los problemas que se generan al tratar de estudiar la fenomenología del tiempo en la narración consiste en la elaboración de un *tercer tiempo;* éste será el *mediador* entre el tiempo histórico y el tiempo histórico alterno que Ricœur y Deleuze (En el concepto imagen-tiempo).

Es indispensable ser conscientes de la importancia que tiene la memoria del lector, ya que para él, la memoria debe mantenerse en el tiempo y procurar no quedar volátil dentro de un sinfín de imágenes construidas. La memoria, como menciona Bettetini, debe integrarse a la historia en forma de cronología o sucesión, la finalidad es que sea cooperativa en la construcción de una diegésis temporal (del pasado hacia un futuro). La concepción de la memoria será eje central para entender la construcción de tiempos con saltos temporales en su narración.

Dejando claras las aporías que se generan en el tipo de construcción fílmica con saltos temporales, la investigación aplicó cada uno de las temporalidades propuestas al macrorrelato de las tres películas analizadas. Por el momento, sólo se mostrará la construcción temporal de una secuencia, así como la esquematización de la estructura temporal y narrativa de la película *Efecto mariposa,* dirigida por Eric Bress:

Construcción del tiempo de la lectura: la secuencia comienza en el momento en que Evan, en el patio de la cárcel en que está recluido, intenta persuadir a un fanático católico de su capacidad de hablar con Dios, así el protagonista lograría recuperar los diarios que le dan la capacidad de transportarse en el tiempo. El fanático logra ser convencido de aceptar la prueba de Donnie, y se dirigen a la celda donde tienen secuestrados sus diarios; Evan toma uno de los diarios y lee un texto que hace referencia a un momento de su niñez en el kinder, el protagonista logra trasportarse en el tiempo a ese momento; ya en el kinder, clava sus manos en unas estacas, y en ese instante regresa a la celda donde logra convencer al reo católico de que las cicatrices en sus manos son estigmas; de esta manera el reo ayuda a Evan a retener a los presos enfurecidos que tratan de entrar a la celda para impedir que Evan recupere sus diarios. Evan recupera un diario que logra hacer que se trasporte de nuevo en el tiempo; finaliza la secuencia.

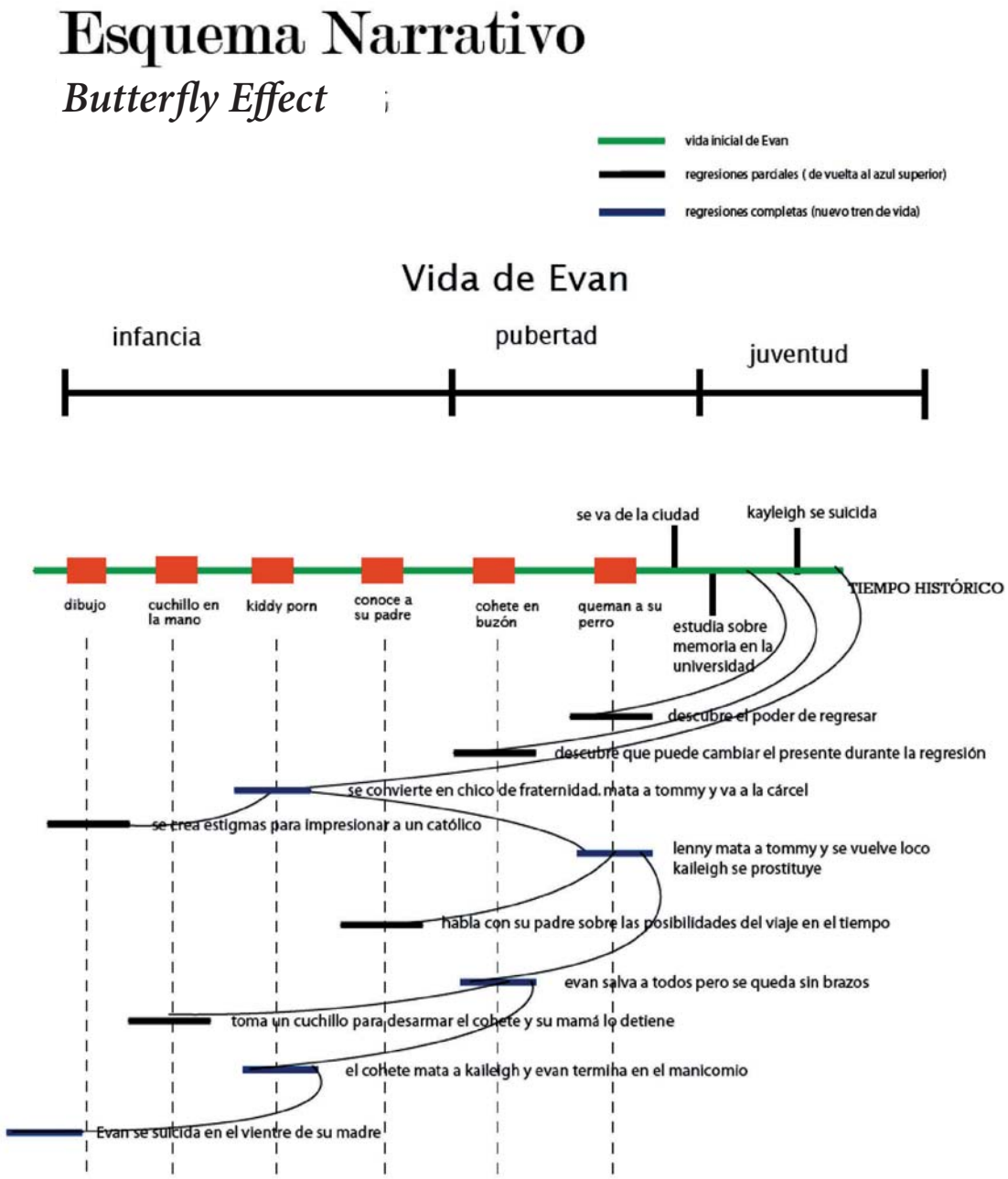
Construcción del tiempo objetivo: comienza su construcción dentro del tiempo histórico en la secuencia en que Evan trata de convencer al católico de su poder para hablar con Dios; la secuencia continúa desde el patio del la cárcel hacia una de las celdas donde se encontraba secuestrado uno de sus diarios. Al momento en que Evan lee su diario, se crea un desdoblamiento de la historia al tiempo histórico alterno de regreso al día en que realizó el dibujo (ya especificado anteriormente); Evan clava sus manos en dos estacas y directamente regresa al tiempo histórico, a la celda donde ahora el católico entiende esas cicatrices como estigmas y lo ayuda a detener a los reos que intentaban entrar a la celda en la que se encontraban. La secuencia finaliza cuando Evan lee su diario que lo trasporta (se da un nuevo desdoblamiento de tiempo histórico) al día en que Tommy mata a su perro.

Construcción del tiempo histórico: se da al momento en que en el patio de la cárcel Evan intenta persuadir a un católico de su poder de hablar con Dios; esto los lleva a la celda donde se encuentran los diarios de Evan y el tiempo histórico tiene un desdoblamiento a su niñez. En regreso al tiempo histórico, Evan tiene dos cicatrices

en sus manos (hechas por él mismo en el tiempo histórico alterno) que el católico interpreta como estigmas. Evan lee su diario nuevamente y se da la ruptura del tiempo histórico de la secuencia.

Tiempo histórico alterno: Ésta se construye a partir del primer desdoblamiento del tiempo histórico en la secuencia: dicho desdoblamiento lleva a Evan a su niñez, donde clava unas estacas en sus manos; en ese instante regresa al tiempo histórico.

Efecto mariposa


Esquema Narrativo
Butterfly Effect
vida inicial de Evan
regresiones parciales (de vuelta al azul superior)
regresiones completas (nuevo tren de vida)
Vida de Evan
infancia
pubertad
juventud
se va de la ciudad
kayleigh se suicida
TIEMPO HISTÓRICO
dibujo
cuchillo en la mano
kiddy porn
conoce a su padre
cohete en buzón
queman a su perro
estudia sobre memoria en la universidad
descubre el poder de regresar
descubre que puede cambiar el presente durante la regresión
se convierte en chico de fraternidad. mata a tommy y va a la cárcel
se crea estigmas para impresionar a un católico
lenny mata a tommy y se vuelve loco
kaileigh se prostituye
habla con su padre sobre las posibilidades del viaje en el tiempo
evan salva a todos pero se queda sin brazos
toma un cuchillo para desarmar el cohete y su mamá lo detiene
el cohete mata a kaileigh y evan termina en el manicomio
Evan se suicida en el vientre de su madre

Para todos aquellos lectores que apreciaron esta secuencia, existe una dificultad de lectura con relación a las dos temporalidades contenidas en el tiempo objetivo, ya que los objetos que logran hacer que Evan se transporte en el tiempo son sus diarios. Mientras él hace lo posible por convencer al católico de su poder de hablar con Dios, toma su diario y lee una memoria de su niñez donde el dibujaba en el *kinder*; así que logra transportarse a ese momento. La estructura de préstamo, donde la memoria del lector es indispensable, entre la estructura del tiempo histórico y tiempo histórico alterno se rompe, ya que Evan comenzó a escribir su diario posteriormente al día en que realizó el dibujo. Así que la dificultad al leer la historia es más grande, porque en el plano del tiempo objetivo este *blackout* trata de ser cubierto con un plano en que Evan ya había escrito ese suceso rompiendo con el orden lógico de los eventos.

Este tipo de *blackouts* son constantes en distintos momentos narrativos generados por el *tiempo histórico* y el *tiempo histórico alterno*, en las secuencias de las tres películas analizadas. Lo que lleva a las siguientes conclusiones acerca de la construcción temporal:

Basándose en las teorías que se manejaron a lo largo de la investigación, es posible observar que efectivamente existen cuatro temporalidades dentro de los filmes independientes norteamericanos con saltos temporales estudiados. Dichas temporalidades corresponden al tiempo de la lectura, tiempo objetivo, tiempo histórico y tiempo histórico alterno en una macroestructura, y además en estructuras dentro de las secuencias o microestructuras.

El aplicar los cuatro modelos estructurales del tiempo permitió observar la manera en la que un filme con saltos temporales se construye, lo que llevó a:

1. Observar que la construcción del tiempo histórico y el tiempo histórico alterno dentro de los filmes se integran a la historia como una forma cronológica que coopera en una sucesión de eventos de pasado presente y futuro, pero que también se construyen las dos temporalidades de forma independiente.

2. Observar los posibles errores en la construcción del tiempo objetivo que puede reflejarse en el tiempo de la lectura.

3. Observar que la posibilidad de error es más amplia si no contempla aspectos tales como la memoria del lector en los desdoblamientos entre el tiempo histórico y tiempo histórico alterno.

Por lo tanto, las actuales formas de narración se enfrentan a una nueva forma de estructuración que requieren atención en la forma en que se constituyen en un plano del contenido para no afectar lo que el lector llegue a percibir en el plano de la expresión o de la visión.

Bibliografía

Bettetini, Gianfranco (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica: la lógica temporal de los test audiovisuales*. México: Fondo de Cultura Económica.

Costa, Antonio (1986). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles (1986). *La imagen tiempo.* Barcelona: Paidos.

Eco, Umberto (1987). *Lector In Fabula.* Barcelona: Lumen.

Eisensitein, Sergei (1987). *El Sentido del cine.* México: Siglo xxi.

Gaudreault, André. *Las aventuras de un concepto: la narratividad.* En *Christian Metz y la teoría del cine*, Coloquio de Cerisy.

Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini.* Cátedra: Signo e imagen.

Ricœur, Paul (1996). *Tiempo y narración, III*. México D.F.: Siglo xxi.

_____ (2003). *Tiempo y narración*. México: Siglo xxi.

CAPÍTULO 3. EL SENTIDO EN LA PRODUCCIÓN DE IMAGEN

La fotografía como mensaje y significación

Gabriel Vargas Varela

La fotografía se deduce como un acercamiento a lo real, pero al hablar de la imagen fotográfica se hace más precisa esta relación y se habla de representación de la realidad. La fotografía es producto de un contexto y/o situación comunicativa, es mensaje y lleva intención significativa de quien la produce y por quienes la contemplan. Lo cierto es que por analogía o por convención es evidente que toda imagen y, sobre todo la fotográfica es comunicación, es mensaje portadora de información y significación. Al igual que el ajedrez y la gramática, la fotografía cuenta con elementos constitutivos que nos permiten jugar y construir mensajes. El trabajo presenta un modelo para la lectura y el análisis de esos elementos constitutivos de la imagen fotográfica análoga.

La fotografía es comunicación, generación de significado, es acto de semiosis. Entendemos por *significado* la conciencia de estímulos externos con conceptos internos, es decir, la significación es la evocación de imágenes mentales construidas por la percepción expuesta de los sentidos ante todo tipo de fenómenos, la reactivación de la enciclopedia cognoscitiva del receptor, decodificador, lector del mensaje-estímulo.

Así, para que la comunicación ocurra, y la persona a quien dirijo el mensaje visual fotográfico comprenda lo que significa el mensaje, ha sido necesario crear el mensaje con signos. Este mensaje le estimulará a crear para sí mismo un significado que relacionará de alguna manera con el significado que la imagen fotográfica le presente. Si compartimos los códigos, y utilizamos los mismos sistemas de signos, se construirán dos significados semejantes para el mensaje fotográfico.

El signo según Peirce es una cosa que está en lugar de otra para alguien y lo divide en:

1. *Índice*: la imagen como contigüidad, rastro de una realidad: como las huellas, las cicatrices, las nubes, el charco de agua que nos remiten a posibles referentes.
2. *Icono*: la imagen sustituye a la realidad de forma analógica, por similitud o equivalencia. Es posible identificar, con mayor o menor exactitud, al sujeto que aparece en la foto por comparación con su aspecto "real".

3. *Símbolo*: como imagen atribuye una forma visual a un concepto o una idea, es convencional. Todo símbolo presenta un doble referente: uno figurativo/denotativo y otro de sentido o significado/connotativo.

Una imagen fotográfica puede contener más de una función de realidad e involucrar componentes indiciales, icónicos y simbólicos. Por ese motivo podemos apreciar y hablar de *función icónica dominante* para expresar la forma más evidente que soporta una imagen. A continuación, dos criterios para medir la iconicidad de una imagen: la *tasa de iconicidad* que propone Román Gubern, y *la escala de iconicidad* propuesta por Justo Villafañe.

La iconicidad es un factor cultural que puede medirse empíricamente, con criterios estadísticos. Tal medición considera dos variables perfectamente cuantificables:

1. El número de sujetos experimentales que identifica a una forma visual como una representación icónica determinada (factor porcentual que se denominaremos *N*).
2. El tiempo empleado en su identificación (factor al que promediado entre el número de sujetos de reacción positiva denominaremos *T*, medido en segundos).

Cuando mayor es *N* y más breve es *T*, mayor será la *tasa de iconicidad* de la forma propuesta, de modo que la fórmula

$$\text{Tasa de iconicidad} = \frac{N}{T}$$

permite una medida comparativa de la iconicidad de las formas, de valor estadístico y cultural en un grupo social dado.[1]

La *escala de iconicidad* se basa en la semejanza entre una imagen y su referente. Es una convención construida para representar mediante una serie, de mayor a menor, los diferentes tipos de imágenes de acuerdo a su nivel o grado de iconicidad. Cada grado decreciente supone que la imagen pierde alguna propiedad sensible de la que depende la citada iconicidad.[2]

[1] Gubern, Román, *La mira opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, p. 71.
[2] Villafañe, *op. cit.*, p. 41.

Grado	Nivel de realidad	Criterio	Ejemplo
11	La imagen natural	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad.	Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.
10	Modelo tridimensional a escala	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.	La *Venus de Milo*.
9	Imágenes de registro estereoscópico	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma.
8	Fotografía en color	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.	Fotografía en la que un círculo de un metro de diámetro situado a mil metros, sea visto como un punto.
7	Fotografía en blanco y negro	Igual que al anterior.	Igual que al anterior.
6	Pintura realista	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	*Las Meninas* de Velázquez.
5	Representación figurativa no realista	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	*Guernica* de Picasso. Una caricatura de Peridis.
4	Pictograma	Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.	Siluetas. Monigotes infantiles.
3	Esquemas motivados	Todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas.	Organigramas. Planos.
2	Esquemas arbitrarios	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de circulación que indica "ceda el paso".
1	Representación no figurativa	Tienen abstraídas las propiedades sensibles y de relación.	Una obra de Miró.

El nivel de iconicidad es una variable que puede influir en el resultado visual o en el uso pragmático de una imagen. Si pretendemos el *reconocimiento,* el nivel más adecuado es el 11, la observación directa. Si queremos que la imagen tenga una función *descriptiva* de una realidad determinada, pueden ser apropiados los niveles 10, 9, 8, ó 7. Si la función primordial es la *informativa*, los niveles 4, 3 y 2 son adecuados, puesto que la abstracción es mayor y la conceptualización más evidente. Por último, si la función es esencialmente *artística*, de carácter predominantemente estético, los grados 8, 7, 6, 5 ó 1 podrían ser los más idóneos.

En la lectura e interpretación de las imágenes el receptor-lector pone en práctica algunas competencias:

- ***Iconográfica:*** que permite identificar las formas y asociarla con el mundo real. (facilita el análisis objetivo de la imagen, una visión jerárquica y diferenciadora).
- ***Enciclopédica:*** que llegará hasta donde llegue nuestra memoria visual del mundo.
- ***Lingüístico-comunicativa:*** que posibilita describir mediante palabras el contenido de la imagen.
- ***Modal (espacio-temporal):*** que permite identificar espacios y tiempos distintos.
- ***Estética:*** que valora el componente estético existente en toda fotografía.
- ***Factor ideológico:*** que mediatiza la visión de la imagen según la ideología y el concepto de mundo que tenga el receptor de la misma. Es precisamente este factor ideológico lo que hace ver lo que realmente no está.

Es posible combinar las diversas unidades visuales de la fotografía, de muchas maneras, ya sea consciente o inconscientemente, pero todas las variantes que observamos en la práctica admiten ser clasificadas, según Joan Costa, en tres grupos de codificación:

- Por el **código de la realidad**, que sería el mismo sistema de lectura con que desciframos el mundo que nos rodea.
- Por la **codificación retórica,** que es una técnica de representación naturalista de escenas, y cuyos signos son morfemas, gestemas, la expresión, las asociaciones de ideas (culturemas). La codificación retórica protagoniza la lectura connotativa.
- Por el "código": **lenguaje fotográfico**, que será asumido por la actitud creativa e investigadora, y visualizado por los signos específicamente fotográficos.

Todos estos códigos y competencias influyen en la lectura y análisis de la imagen.

La imagen fotográfica se somete a reglas, así como ocurre con la lengua hablada o escrita. Su gramática se conforma por el conjunto de sus elementos y la forma de combinarse entre sí, dando como resultado su sentido y función. En toda imagen fotográfica siempre habrá un objeto o realidad que se muestra al espectador-lector, y habrá también una forma de mostrarla. Los personajes, la escenografía, la iluminación, el vestuario y el maquillaje son elementos que definen la forma de la imagen, es decir, son FORMAS visuales. En cambio, el "plano", el "ángulo" de una imagen son los elementos que determinan el contenido de la imagen, es decir, son CONTENIDOS visuales.

Planteamos los elementos gramaticales de la imagen fotográfica para su análisis:

(A) FORMA / DENOTATIVO

Elementos constitutivos de la imagen (grandes configuraciones visuales dotadas de sentido)

Unidades culturales formadas por lo representado (figuras humanas, grupos, etc.)

Criterios de reconocimiento:

Unidades sugeridas por la distribución del espacio de la imagen mediante relaciones de contigüidad e inclusión: unidades-figura en oposición a unidades-ambiente.

Espaciales (1er plano/fondo, derecha/izquierda, cerca/lejos, delante/detrás)

Relaciones entre los elementos constitutivos

Dinámicas

De peso visual

Lógico semánticas (de integración descriptiva o procesual, explicativa, asociativa)

De tono (convergencia/divergencia, similaridad, oposición)

NIVEL (B) DE CONTENIDO / CONNOTACIÓN

1) Connotaciones *producidas* por la imagen (aquellas que proceden del material pre-icónico)

2) Connotaciones *construidas* (forman parte de la especificidad del trabajo icónico como elementos creadores de sentido). Se citan a continuación aquellos estrictamente fotográficos:

- **el ángulo de visión**:
  - frontal
  - picado
  - contrapicado

- **la distancia focal**:
  - normal
  - larga (teleobjetivo)
  - corta (gran angular)

- **la relación encuadre/objeto**:
  - plano detalle
  - primer plano
  - plano americano
  - plano medio
  - plano general
  - gran plano general

- **la profundidad de campo:** (enfoque selectivo *vs.* campo enfocado)

-**el punto de vista respecto al espectador**:
- toma frontal
- toma de perfil
- de ¾
- de espaldas

-**la nitidez**:
- tamaño del "grano" de la película
- precisión del detalle
- uso de filtros
- efecto de "desenfoque"

- **la iluminación**:
  - a 45º
  - frontal
  - silueta
  - cenital
  - inferior
  - claro oscuro
  - lateral

Detrás de cada fotografía hay siempre un *Lector* que la produce y que actúa con una intención definida. Previamente ha estudiado a quiénes va dirigida la imagen, cuáles son sus maneras de reaccionar y en qué condiciones o circunstancias se debe producir la "comunicación por imágenes". Así, detrás de toda imagen, de todo signo, hay siempre alguien que desea lograr algo de alguien.

¿Qué se busca lograr a través de las imágenes? Todo depende del "contexto". El *contexto* es una situación particular definida por indicadores geográficos, temporales, psicológicos y sociales, en la cual se manifiesta una intención. El contexto enmarca y delimita toda clase de interacciones en función de una intención.

Algunos *contextos típicos* que suelen generar diferentes clases de acciones comunicativas mediante las imágenes fotográficas, son:

IMÁGENES PUBLICITARIAS: Una primera situación contextual está marcada por las relaciones de compra/venta o de producción/consumo. En este contexto se generan todas las imágenes de la publicidad comercial y de la promoción mercantil, siendo la intención básica vender.

IMÁGENES PEDAGÓGICAS: Contextos informativos en general, que están marcados por las relaciones de transmisión de información, la descripción o explicación de una realidad objetiva. Contextos de enseñanza-aprendizaje, donde la intención básica es instruir, tanto si se trata de situaciones educativas como de situaciones de adiestramiento organizacional u orientación de usuarios. Aquí se generan los textos escolares y científicos, los materiales de entrenamiento, los manuales de usuarios, entre otros.

IMÁGENES PARA EL REGISTRO SOCIAL: Contextos informativos del periodismo, donde la intención es la difusión de hechos y análisis de acontecimientos. Es probable que la imagen informativa cumpla funciones de manejo de actitudes y opiniones a través de la distorsión de la realidad objetiva –tanto en contextos educativos como en los casos periodísticos– de acuerdo a los intereses del sector dominante. Sin embargo, en un plano superficial es de suponer que la intención básica está referida a la descripción o explicación de la realidad.

IMÁGENES COMO ESPECTÁCULO: Contextos de entretenimiento, marcados por las relaciones de uso del tiempo libre, donde la intención básica es distraer, recrear o hacer pasar el tiempo. En estos contextos la realidad descrita no es objetiva sino ficticia; aun cuando se trate de historias reales, la parte objetiva es sólo una base de construcción de imágenes, ya que los modos de presentarla y organizarla constituyen fuertes elementos de alteración que la convierten en una realidad ficticia, en mayor o menor medida. Aquí se generan todas aquellas imágenes del cine y la televisión convencional, algunas de las cuales pretenden divertir o distraer, otras, conmover o aterrorizar.

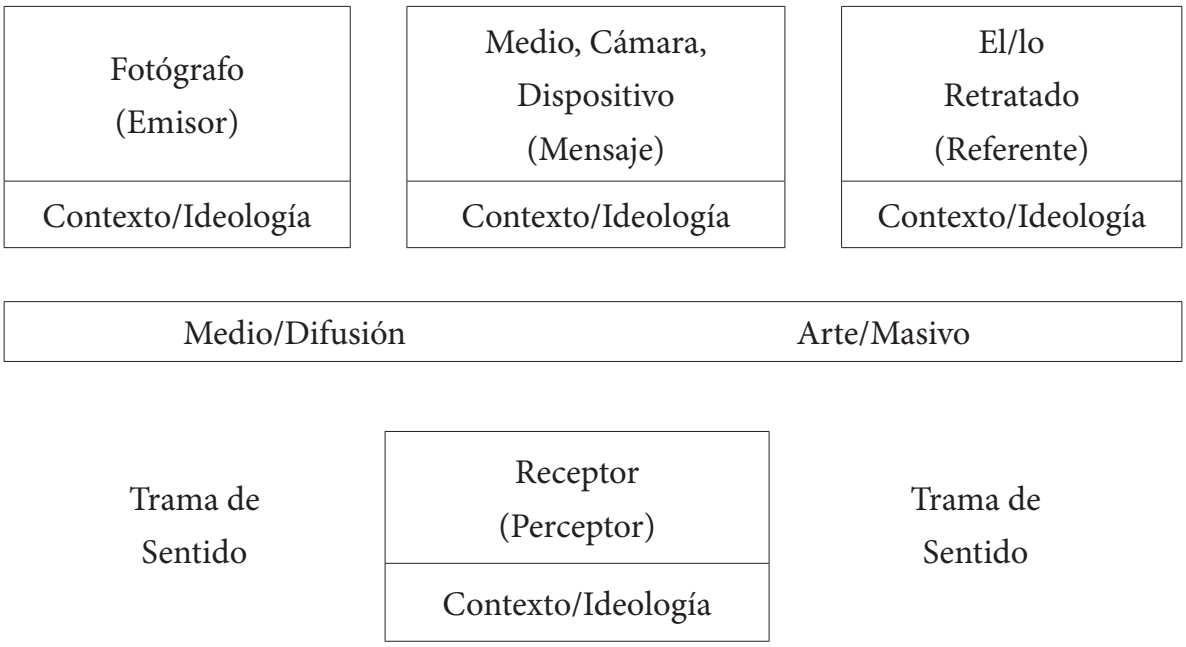
IMÁGENES EN LO COTIDIANO: Contextos tales como las relaciones políticas y de poder (imágenes electorales), el de las relaciones organizacionales (logotipos y

emblemas); las relaciones disciplinarias (señales de tránsito) y muchos más, incluyendo, por supuesto, las relaciones sentimentales y amorosas (tarjetas de salutación).

Lo importante de esta idea es que toda imagen tiene una intención que define su función de acuerdo con las características de un contexto. Es decir, las imágenes persiguen siempre obtener algo de alguien en relación con una red de circunstancias preestablecidas. Según lo anterior, un buen "lector" de imágenes sabe identificar las intenciones de fondo y reconocer cada contexto; en consecuencia, es capaz de determinar hasta qué punto esas intenciones son compatibles con sus propias necesidades y en qué medida él participa o se involucra en ese contexto.

A continuación se presenta el esquema en que se considera el *universo* del acto creativo, implícito en la construcción y lectura de la imagen fotográfica.[3]

Esquema modelo para el análisis de una imagen fotográfica[4]



[3] Para el esquema que sigue nos hemos servido del modelo propuesto por Maurizio Della Casa, *La ricerca in semiologia I/II*, Editrice La Scuola Brescia, 1980 (citado por Santos Zunzunegui en Mirar la imagen, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Madrid, 1984, pp. 134 a 138).

[4] Laura González Flores, "La imagen del '*otro*'. La producción fotográfica de grupos minoritarios", en *Orientes y occidentes*. El arte y la mirada del otro. *XXVII Coloquio Internacional del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

El modelo explica los procesos de lectura de las imágenes fotográficas a partir de la pregnancia[5] semántica. Este modelo define el resultado del proceso de lectura de una imagen como una macroestructura semántica. La construcción de esta macroestructura está regida por el principio de búsqueda de una *gestalt* proposicional[6] que suponga, para el receptor-lector, la cantidad de información más reducida al identificar la *función icónica dominante* que permitan las condiciones dadas. Así, en el proceso de lectura, el cálculo sobre la cantidad de información determina el sentido de dicha información. Es decir, toda expresión lingüística sugiere, evoca, y aunque raras veces defina en totalidad lo mencionado, resulta que una expresión lógica o gramaticalmente incompleta a menudo basta para la comprensión; o, dicho de otro modo, con la expresión verbal de una parte de lo mencionado, de la proposición, suscitamos una evocación suficiente y viceversa: la evocación incompleta de una expresión puede bastar para entenderla.[7]

[5] La preganacia es la fuerza de la forma que ordena el movimiento de los ojos que buscan descubrir el sentido de una imagen en la cual el receptor se proyecta.

[6] La *gestalt* es una configuración no aleatoria de estímulos que se manifiesta en el acto de reconocimiento de la estructura de un objeto y la proposición; es una oración, una relación de coordinación o de subordinación que efectuamos para explicar, comentar o mencionar una realidad determinada. Véase *Sentido de proposición* en este mismo trabajo.

[7] Véase Alonso, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo, teoría y sinopsis*, pp. 93-93.

Retórica del fotomontaje
Construcción retórica de los fotomontajes de John Heartfield, periodo 1930-1938

Ana Isabel Cabrera Gurrola

Resumen

El montaje de fragmentos, la yuxtaposición de realidades dispares, el corte visual de la realidad cosmopolita y la recomposición *collagista* del arte, forman parte del vocabulario esencial de la producción artística de John Heartfield. El fotomontaje, como creación gráfica y expresión artística necesita una base de estudio especial, en este caso semiótico y retórico.

La retórica como instrumento de persuasión del lenguaje escrito y visual supone saber utilizar una serie de herramientas de gran eficacia para el medio fotográfico. La fotografía como cualidad explícita de expresión visual se vale de imágenes que se constituyen en signos visuales, configurados desde un entramado semiótico por significantes o signos plásticos y significados o signos icónicos. En líneas generales, la retórica aplicada a la fotografía va a estudiar, con base en los procedimientos lingüísticos, las claves de denotación, designación y connotación de los mensajes a través de una serie de enclaves en donde intervienen un conjunto de figuras retóricas aplicables a cada caso de análisis y construcción visual.

El análisis textual (instrumento fundamental del trabajo semiótico), aplicado a lo visual, es lo que podrá llegar a establecer el significado que adquiere el objeto del cual se habla. El análisis semiótico de la imagen permite profundizar en el entramado de los discursos audiovisuales y conocer cómo están construidos los textos, en función de qué parámetros se sustentan, bajo qué teorías se pueden estudiar, qué influencias reciben de otras materias y qué aportan al receptor.

En esta investigación se encontrarán los fundamentos teóricos que desde la semiótica del lenguaje permitan reconocer las figuras retóricas del fotomontaje. Además, se propondrá una metodología para el análisis retórico y la construcción del fotomontaje.

El fotomontaje y John Heartfield

Las imágenes son mucho más que una ilustración de las cosas que se puede ver o bien imaginar, son signos en cuyo contexto tienen un sentido único, permiten darle un nuevo significado a lo que se ve a simple vista. La técnica del fotomontaje consiste, a partir de fotografías cualesquiera, en invertir los elementos, como retratos, escenas o imágenes cinematográficas, o bien en intercalar trozos de periódicos, hojas publicitarias u otras, con la intención de obtener una obra plásticamente nueva, sorprendente y repleta de un mensaje de orden político, moral o simplemente poético.

Uno de los objetivos principales y funciones del fotomontaje es desnaturalizar la manera en que nosotros estamos acostumbrados a ver el mundo, hacerlo familiar extraño o problemático, interrogar representaciones fotográficas de la realidad fragmentando y yuxtaponiéndolas de diferente manera a la pensada por sus productores originales y así revelar la ideología detrás de las fotografías y la sociedad que ellos representan. El fotomontaje pasa a ser un género artístico con una finalidad alegórica y moralizadora. Lo que hace el distintivo del fotomontaje es que, tanto la representación del objeto original y su nuevo significado simbólico se presenta en la misma superficie.

La producción de John Heartfield –grafista y tipógrafo, considerado uno de los fundadores del fotomontaje– se inicia en 1917. Heartfield pretendió expresar con sus trabajos la cólera que sentía por la burguesía, los militares y todo el Estado autoritario alemán. Quiso ofrecer sencillamente una imagen que resultara comprensible para todo el mundo.

Semiótica visual

La información y la cultura que se genera en nuestros días tienen un tratamiento predominantemente visual. Los signos –cualquier marca, movimiento corporal, símbolo, signo, etcétera; utilizados para transmitir pensamientos, información, órdenes, etcétera– son la base del pensamiento humano y de la comunicación.

La razón de la semiótica es investigar si la realidad puede existir o no, independientemente de los códigos significativos que los seres humanos crean para representarla y pensarla. La semiótica ha de reducir las imágenes para descomponerlas y analizarlas como si fueran un texto. Parece evidente que el campo de la semiótica de lo visual utiliza como campo de análisis a las imágenes de los denominados textos icónicos.

Una imagen es un conjunto de signos distribuidos en un espacio plano causurado. Estos signos se determinan sobre la base de una selección mediante juicios perceptuales visuales.

Para Peirce, un signo sólo significa dentro de un sistema de signos y sólo en virtud de que los demás signos del sistema también significan. A este proceso de signos se le denomina semiosis, y está constituido por la relación de tres elementos: el signo, el objeto y el interpretante.

Un signo visual puede ser denominado:

- Ícono: el que está fundado en la similitud entre el representante y lo representado. Mantienen semejanza con la realidad; se parece de alguna manera a su objeto, se ve o se oye parecido (por ejemplo el dibujo de una manzana).

- Índice: el que resulta de la contigüidad física entre el representante y lo representado, es decir, un index; remite a hechos o cosas reales, singulares, de los que depende su existencia. Son signos que entendemos por la relación de causa-efecto (por ejemplo el humo de un cigarrillo).

- Símbolo: aquel signo cuya existencia se basa en una convención social y que por lo tanto pueden ser variables según las culturas (por ejemplo la luz roja de un semáforo) (Zunzunegui, 1995:28).

Es así como el análisis semiótico de los productos visuales permite comprender claramente:

- Sus *fundamentos y elementos constitutivos a partir de signos* y de una teoría de los signos.
- Su proceso constructivo como sistema semiótico de significación y comunicación.
- Que son productos de un sistema semiótico de *signos indiciales*, *icónicos y simbólicos y figuras de un código gráfico*, en comunidades humanas históricas que lo emplean como medio de representación y apropiación de la realidad y la expresión del pensamiento.

• Comprender las *relaciones internas, la interacción semiótica y estética entre los elementos sígnicos que lo componen, a nivel lógico* (relaciones de los signos entre sí), *morfosintáctico* (las relaciones de los signos con el objeto) *y semántico* (relaciones fuera de un sistema).

Retórica visual

Al análisis semiótico se suma la retórica visual. Ésta se funda en el arte del manejo de las figuras establecidas por convención histórica y cultural, con el fin principal de generar un discurso persuasivo. Todas las formas de comunicación visuales incluidas en la cultura y la historia del arte visual pueden ser consideradas dentro del dominio de las retóricas visuales. La retórica contiene las siguientes funciones:

• Función persuasiva: es su función más clásica en la que se intenta convencer al receptor.
• Función propagandística: se intenta conseguir la adhesión del receptor a una idea política o religiosa.
• Función constructiva: mediante la utilización de las figuras retóricas se puede construir un mensaje con una finalidad determinada y dirigido a un público determinado.
• Función comunicativa: la retórica toma el sentido del lenguaje estricto para transformarlo en un lenguaje figurado, un nuevo mensaje capaz de convencer y persuadir (Durand, 1972).

La retórica visual es el uso de las figuras retóricas a través del lenguaje visual. Se utiliza para dar un sentido distinto al que propiamente hay, existiendo entre el sentido figurado y el propio alguna conexión. La figura retórica se define como la operación que parte de una proposición simple y modifica ciertos elementos para construir una proposición figurada.

Podemos clasificar las figuras según dos dimensiones:

1. Según la naturaleza de su operación.
2. Según la naturaleza de la relación que le une a otros elementos.

Operaciones de construcción de las figuras retóricas en el fotomontaje

1. Operaciones

• **Adjunción:** se añaden uno o varios elementos a la proposición. Los procedimientos de adición suponen un incremento de información en la comunicación visual propiamente dicha, pudiendo ocasionar efectos hiperbólicos, redundantes, efectos de *collage* visual, condensaciones de imágenes (que pueden ocasionar la pérdida del discurso de la imagen en su conjunto como condición estética), acentuaciones ampliadas de núcleos temáticos frente a otros secundarios, o establecer gradaciones y escalas de valor entre el conjunto de los objetos de la escena, así como todo tipo de reduplicaciones y semejanzas o rimas visuales en la confección del objeto visual. (Grupo μ, 1987:93; 1992:266).

• **Supresión:** se quitan uno o varios elementos a la proposición. La retórica de la supresión en fotografía origina un sentido totalmente contrario al procedimiento de adición. En este caso las figuras retóricas, tales como las elipsis, reducciones, resúmenes, interrupciones, suspensiones, sinécdoques o encabalgamientos, van a contribuir a despejar el contenido del mensaje global, convirtiendo las imágenes en discursos minimalistas que a veces pueden ocasionar falta de información adicional, en donde es necesario conocer parte del planteamiento o estrategia que ejecute la dirección creativa de una campaña fotográfica o proyecto en que esté embarcado un fotógrafo en cuestión. La capacidad informativa de la fotografía dependerá de todo tipo de variables culturales que rodean al receptor y de los medios de comunicación. (Grupo μ, 1987:93; 1992:266).

• **Sustitución:** se trata de una supresión seguida de una adjunción en la que se quita un elemento para reemplazarlo por otro. Mediante los procesos de sustitución se tiende a conseguir efectos de permutación simbólica, a generar todo tipo de alusiones directas o indirectas, a crear metáforas, metonimias, alegorías, antonomasias, antítesis o paradojas, y todo tipo de figuras retóricas que se puedan aplicar con gran efecto tanto para el uso de comparaciones (muy utilizado en la fotografía propagandista) o para

concebir entidades simbólicas (de gran efecto en el terreno publicitario) de contenido explícito o implícito (Grupo μ, 1987:93; 1992:266).

• **Intercambio:** se trata de dos sustituciones recíprocas en la que se permutan dos elementos de la proposición. Los procesos de intercambio suelen utilizarse para mejorar efectos que a simple vista pueden pasar desapercibidos, como pueden ser el crear puntos de atención (peso visual), alterar el discurso de una pretendida narrativa o suceso a exponer, tanto en el sentido de la expresión como del contenido, y generar todo tipo de anacronías, ilusiones ópticas o caricaturizaciones (Grupo μ, 1987: 93; 1992: 266).

2. Relaciones

• **Identidad:** elementos de la proposición que pertenecen a un mismo paradigma constituido por un solo término.

• **Similitud:** elementos de la proposición que pertenecen a un paradigma de un solo término o a un paradigma que incluye otros términos.

• **Oposición:** elementos de la proposición que pertenecen a paradigmas distintos.

• **Diferencia:** elementos de la proposición que pertenecen a un paradigma que comprende otros términos.

Entendemos por paradigma el conjunto de palabras y/o imágenes que pertenecen a un contexto específico. El análisis de las figuras retóricas nos indicará cuáles son los elementos constituyentes y cuáles son las relaciones entre ellos. Estos elementos no sólo son el conjunto de unidades de significación que están contenidas en la proposición, sino también aquellas unidades que el creador utilizó conscientemente en su juego retórico.

Grupo μ ofrece un cuadro general de clasificación de las figuras retóricas según las dos dimensiones de operación y relación:

Relación entre elementos variantes	Operación retórica			
	A **Adjunción**	**B** **Supresión**	**C** **Sustitución Adjunción Supresión**	**D** **Permutación Intercambio**
	Identidad	Similitud Inclusión	Diferencia Intersección	Oposición Exclusión
1. Identidad	Repetición, insistencia, aliteración, epistrofe, anáfora, apanáfora/epifora, concatenación, epanadiplosis, reduplicación, geminación, gradación, simploque, anadiplosis, epanalepsis, "redditio", "repetitio"	Elipsis, silencio, aposiopesis, zeugma, parataxis.	Hipérbole, sinonimia con/sin base morfológica: bimembre-trimembre, neologismo, invención, litote	Inversión: lógica, cronológica, regresión
2. Similitud - forma - semántica	- Rima, paranomasia - Comparación, pleonasmo, expolición	Circunloquio	Metáfora, alusión, alegoría, fábula, parábola	- Endiadis - Homología
3. Diferencia	Acumulación, "epitrocasma", conjunción, disyunción o asíndeton, prótesis, enumeración (caótica y aglomerada), distribución, amplificación	Suspensión, digresión, antonomasia particularizante	Crasis, metalepsis, metonomia: causal, espacial, espacio-temporal; silepsis, sinecdoque particularizante/generalizante	Hipérbaton, anástrofe, anagrama
4. Oposición - forma - semántica - lógica	Anacronismo, enganche Antítesis, simetría	- Dubitación - Reticencia, silencio	- Perífrasis, silepsis, quiasmo - Eufemismo, oximoron, antanaclasis, dialogía -Antífrasis	-Hipálague - Anacoluto - Paralelismo antepódosis
5. Falsas homologías - doble sentido - paradojas	-Atanaclase -Dilema, "inventio, antinomia	- Tautología - Preterición	- Retruecano - Antífrasis, ironía, paradoja	- Antimetábola - Antilogía

Cuadro de clasificación de Figuras Retóricas, basado en el cuadro propuesto por Jaques Durand: "Retórica e imagen publicitaria" en *Análisis de las imágenes*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 88.

Modelo de análisis

La finalidad de este modelo de análisis es ofrecer un trayecto metodológico en el estudio de la imagen (concretamente en el caso del fotomontaje) que contribuya a responder la pregunta *"cómo significa el fotomontaje"*. En el análisis del fotomontaje se puede distinguir una serie de distintos niveles, desde la estricta materialidad de la obra, y su relación con el contexto histórico-cultural, hasta un nivel interpretativo. En este caso se presenta el análisis de un fotomontaje de John Heartfield de 1930.

1. Nivel contextual

Recabar la información necesaria sobre la(s) técnica(s) empleada(s), el autor, el momento histórico del que data la imagen, el movimiento artístico o escuela fotográfica a la que pertenece, así como la búsqueda de otros estudios críticos sobre la obra en la que se enmarca el fotomontaje que pretendemos analizar.

Autor: John Heartfield
Nacionalidad: alemana
Género: Fotomontaje
Movimiento: Dadaísta
Título: Quien lee periódicos burgueses, acaba ciego y sordo. ¡Fuera con los vendajes embrutecedores!
Leyenda: Mi cabeza es un repollo. ¿Conocéis mis hojas? / Bien es cierto que las penas me aquejan por doquier, / pero aguanto inmóvil y aguardo un salvador. / ¡Quiero por cabeza un repollo negro-rojo-gualda![1] / Nada quiero ver ni oír, / ni en los negocios de Estado quiero intervenir. / Y aunque me desnuden hasta la camisa, / la prensa roja no entrará en mi casa.
Año: 1930
Motivo por el cual fue realizado el fotomontaje: Tras las elecciones al Reichstag de 1928, los periódicos del SPD *Vorwärts* y *Tempo* habían formado una gran coalición con los partidos burgueses, excluyendo al KPD (Partido Comunista Alemán).

[1] Colores de la bandera nacional alemana.

2. Nivel morfológico

El análisis propiamente dicho del fotomontaje debe comenzar con una detallada descripción del motivo fotográfico, es decir, de lo que la fotografía representa, en una primera lectura de la imagen.

Descripción: Existe un sujeto en primer plano, del cual se puede observar solamente su cabeza y la mitad del pecho. El sujeto casi ocupa la totalidad del cuadro. La nitidez de la imagen es buena, el motivo se aprecia claramente. La imagen es en tonalidad sepia, pero podría ser B/N. Se puede apreciar la textura de la imagen, sobre todo en la cabeza y el cuerpo del sujeto.

3. Nivel compositivo

Se trata de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista *sintáctico*, conformando una *estructura* interna en la imagen.

Descripción: Los elementos icónicos representados están ordenados siguiendo una escala lógica: cabeza, torso, hombros, etcétera. En esta composición no cabe eliminar ningún elemento sin que se altere el significado último de la imagen, por poco relevante que pueda parecer. La perspectiva o profundidad de campo que ofrece la imagen es relativamente cercana, ya que se pueden apreciar ciertos rasgos de la "cabeza del sujeto".

4. Nivel interpretativo

En donde se toma en cuenta la enunciación. Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. El examen de esta cuestión tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la *visión de mundo* que transmite.

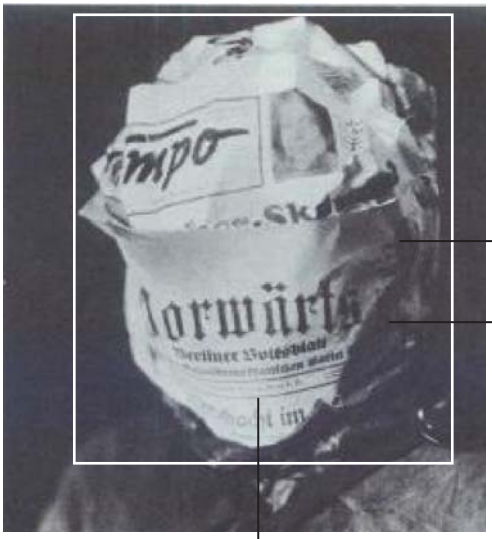
Descripción: Tomando en cuenta la información que ofrece tanto el título como la leyenda del fotomontaje, podemos entender el mensaje que el autor quiso comunicar. Para Heartfield, los diarios representados en su fotomontaje sólo mal informaban a la

gente y la convertían en personas con cabeza de repollo. Esta persona se vuelve ciega pero apacible.

5. Nivel retórico

Aquí es donde se identificaran las figuras retóricas dominantes que intervienen en la construcción del fotomontaje.

Relación entre elementos variantes	Operación retórica			
	A **Adjunción**	**B** **Supresión**	**C** **Sustitución** **Adjunción** **Supresión**	**D** **Intercambio**
1. Identidad				
2. Similitud - de forma - de contenido			Metáfora: cabeza humana / repollo de periódico	
3. Diferencia			Metonimia: cabeza / hojas de periódico	
4. Oposición - de forma - de contenido				
5. Falsas homologías - doble sentido - paradojas			Ironía: cabeza de periódico por cabeza de humano	


Metonimia: por la operación de sustitución y su relación de diferencia: una cabeza de una persona por unas hojas de periódico
Ironía: por la operación adjunción/ supresión y su relación de falsa homología, dando un doble sentido: una cabeza de periódico por una cabeza de humano
Metáfora: por la operación de adjunción/supresión y su relación de similitud de forma: se omite la cabeza humana, pero se sustituye por una cabeza hecha de periódico.

Conclusiones

En nuestro tiempo, junto al lenguaje hablado y escrito, los símbolos visuales, y especialmente los símbolos gráficos, se han convertido en medios de entendimiento indispensables. El desarrollo acelerado de la humanidad va sustituyendo la comunicación escrita por símbolos iconográficos, que a su vez utilizan reglas de la retórica para dar a conocer un mensaje. Un ejemplo de esto es el fotomontaje, objeto de estudio de esta investigación. El estudio de la semiosis visual aporta y ayuda a comprender que ninguna semiosis, incluyendo por supuesto la semiosis verbal, es autosuficiente para la obtención de su interpretación. Ante cualquier otra semiosis (verbal, visual, musical, etcétera), uno puede preguntarse ¿qué información necesito poseer para comprenderla, o sea, para atribuirle un significado? Cada sociedad en cada momento de su historia proveerá esa información mediante alguna o varias de las semiosis que circulan entre sus integrantes; y en cada momento y en cada sociedad esas semiosis serán diferentes.

Bibliografía

• Ades, Down (2002). *Fotomontaje*. Barcelona, Gustavo Gili.

• Bañuelos, Jacob (2005). *Construcción poética y retórica de la metáfora mediante fotomontaje*. Catédra de Semiótica. Tecnológico de Monterrey-Campus Ciudad de México.

• Barthes, Roland (1964). *Retórica de la imagen*. Communications, nº 4.

• Berger, John (1999). *Los usos políticos del fotomontaje*. España, Mestizo.

• Beristáin, Helena (1992). *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa.

• Durand, Jacques (1972). "Retórica e imagen publicitaria" en *Análisis de las Imágenes*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

• GRUPO μ (1987). *Retórica general*. Barcelona, Paidós.

_____ (1992). *Tratado del signo Visual*. Madrid, Cátedra.

• Heartfield, John (1976). *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*. España, Gustavo Gili.

• Klinkenberg, Jean-Marie (2005). "La semiótica visual: grandes paradigmas y tendencias de línea dura" en *Semiótica de lo visible*. Tópicos del Seminario de Estudios de la Significación, Vol. 13. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 19-47.

• Sebeok, Thomas (1996). *Signos: una introducción a la semiótica.* Barcelona, Paidós.

• Zunzunegui, Santos (2003). *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.

La novela gráfica: hermana menor del *comic*, y sus características del proceso de traducción intersemiótica

Néstor Padilla Martínez

El *comic* o historieta es una de las formas de expresión gráfica más populares dentro del proceso cultural de nuestra sociedad. Su lenguaje de fácil entendimiento, así como su forma de expresar el contenido, han hecho que este medio comunicacional sea uno de los principales objetos de consumo.

Los denominados *comics* o historietas tienen una larga historia, que no sólo se remonta a los famosos superhéroes que conocemos en la actualidad, sino que este tipo de arte, denominado por los expertos como secuencial, tiene sus orígenes en el periódico; en ese espacio que se utilizaba para burlarse de los personajes importantes de cada época, surgen las caricaturas, y como evolución de éstas, nacen las tiras cómicas, los antecedentes de los *comics.*

Este arte secuencial tiene dos importantes vertientes que se diferencian, principalmente, por las historias que se cuentan y cómo es que se cuentan.

Dentro de estas dos vertientes se encuentra el ya famoso y popular *comic book*, que dentro de sus características están, el tipo de historia que, primordialmente, trata de un personaje con superpoderes, ya sea hombre o mujer; este personaje no tiene una evolución significante a lo largo de los años, incluso después de décadas de publicación sigue teniendo la misma edad y, por lo tanto, la historia en sí no tiene un final. Sin embargo, dentro de esta historia general se desarrollan una serie de historias más pequeñas, que sí tienen un desenlace, pero no influyen con un final dentro de la historia general.

Pero en contraparte, tenemos la otra vertiente, la *novela gráfica*, que es un medio artístico visual que surge en los años setenta para dignificar el trabajo de los dibujantes de *comics.* En ésta lo más importante es la narración, es decir, lo que se cuenta y cómo se cuenta. Además, la ilustración es un recurso más para apoyar la narración, es decir, la palabra y la imagen tienen la misma importancia. Su lenguaje, similar al de su hermano

mayor (el *comic)*, y principalmente su estructura narrativa, la hacen un material perfecto para que los cineastas realicen adaptaciones cinematográficas a partir de ella.

En cuanto a la historia, es de temática madura, y los personajes crecen y evolucionan dentro de la narración, es por eso que principalmente la novela gráfica se da en una sola entrega, y no tiene una continuación. La historia que se cuenta, tiene un principio y un fin.

Tanto el *comic* como la novela gráfica (esta más recientemente) siempre han sido blanco de los directores de cine, para hacer adaptaciones, debido a que los personajes son del dominio popular, y… ¿Quién no ha imaginado ver a su superhéroe favorito tomar vida de las paginas de un *comic* y saltar a la pantalla grande?

La traducción de la novela gráfica al texto cinematográfico de *Sin City*, cumple con las categorías establecidas por Peeter Torop, y de igual manera se extiende dentro de los planos de expresión y contenido de Hjelmslev, resaltando aún más el contenido, por lo que podemos hablar de una traducción principalmente narratológica, ya que el plano de la expresión, es donde se presentan más perdidas.

La traducción intersemiótica se da según Hjelmslev y su estratificación del lenguaje[1] en los planos del contenido y la expresión, aunque en menor medida o mejor dicho con mayor pérdida en el plano de la expresión, ya que no tendría ningún sentido hacer una traducción exacta en el plano de la expresión, debido a que sería una simple copia hecha por otra persona.

Lo que es importante resaltar es que en toda traducción extratextual, debe haber menos perdida en el plano del contenido, ya que en este plano se encuentra la esencia vital del texto, es decir, la base, es lo que se esta traduciendo, mientras que el plano de la expresión es el soporte al que se quiere traducir, por lo tanto hay mayor pérdida en él.

La función principal de la traducción como lo hemos visto es la de difundir en la cultura un texto hecho de una sustancia a otro en una sustancia o medio diferente, lo importante es lo que se cuenta, no como se cuenta, es por este motivo que las mayores pérdidas en una traducción extratextual, se van ha encontrar en el plano de la expresión, como lo hemos visto con los análisis de esta investigación.

[1] Cid Jurado, Alfredo Tenoch. "De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica". En *Versión Estudios de Comunicación y política*. Ed. UAM-X, México, 2005. p. 337.

Gracias a las características de la novela gráfica, principalmente la narración, y la condición de que es sólo una historia con un principio, un desarrollo y un final, se facilita hacer una traducción con una pérdida menor. No se puede hablar de que no haya ningún tipo de pérdida, ya que, como vimos, aunque el texto meta sea muy parecido al original, no es el original sino una traducción (prototexto); por lo que siempre tendrá pérdidas, aunque a diferencia de las traducciones de *comic,* la novela gráfica las presentara en menor medida como en el caso de la película *Sin City* (*La ciudad del pecado*).

Pero ahora bien, nos encontramos con un problema principal en la traducción, y es que, según Umberto Eco,[2] el principal problema radica en la fidelidad del texto original, por lo que es necesario determinar qué es lo que se quiere que sea fiel o a qué cosa se le puede ser fiel al momento de proponer una traducción, debido a que toda traducción tiene perdidas y la fidelidad depende de la intención que le quiera proporcionar el traductor.

[2] *Ibidem*, p. 342.

La construcción de verosimilitud a través de los *spots* de la campaña 2006: conclusiones generales

Ricardo A. López-León.

Introducción

Este documento es una pequeña fracción de las conclusiones obtenidas en mi tesis[1] para la obtención el grado de Maestro en Ciencias y Artes para el Diseño en la UAM-Xochimilco. En tal trabajo se analizaron los *spots* de la campaña 2006 para presidente de México, desde el modelo estético propuesto por Mandoki (2006).

Las hipótesis

Mencionaré a grandes rasgos lo referente a las hipótesis planteadas al comienzo de esta investigación. Como hipótesis guía, propuse que la verosimilitud se construye por medio de mecanismos estéticos. En este momento estoy convencido que lo verosímil opera en el terreno de la estética. Esta conclusión puede resultar interesante, ya que no creo que los *spots* televisivos de la campaña sean el único momento donde se da esta relación estético-verosímil. Creo, incluso, que hay ocasiones en que las personas dependemos de una identidad verosímil en la vida cotidiana. Igualmente, creo que un elemento tan cotidiano como lo es un *spot* televisivo, que dependa de la verosimilitud, se construirá por medio de mecanismos estéticos. Así, a través del análisis llegué a una segunda hipótesis, en la que suponía que los géneros televisivos contribuían para lograr una apariencia de veracidad. Ahora puedo afirmar que en efecto hay un diseñador que disfraza al *spot* de otros géneros, pero no siempre lo hace con intenciones de buscar la veracidad. Veo, por ejemplo, que el género dominante del cual se disfraza con este objetivo es el periodístico. De esta manera encontramos *spots* disfrazados de testimonios o videoencuestas, es decir, aparentaban que una o varias personas eran consultadas en la calle, y éstas apoyaban a un candidato. Dentro de este género también

[1] Para consultar la tesis completa se debe acudir a López-León R.A. (2007) *La construcción de verosimilitud a través de los spots de la campaña 2006: un micro-análisis estético*, Maestría en CYAD, UAM-X.

encontramos algunos con apariencia de entrevista al candidato, el cual, sin mirar a la cámara parecía lejano y por lo tanto, objetivo. Vimos también *spots* que se disfrazaban de documentales utilizando recursos como el blanco y negro, el uso de fotografías, mostrando documentos, datos supuestamente objetivos, etc. Sin embargo, también se encontraron otros géneros televisivos con un objetivo distinto. Vimos algunos con el único propósito de tensionar al espectador, copiando elementos propios del género de suspenso, así como hubo otros del género de terror. Como resultado de esto, surgió una tercera hipótesis, la cual preguntaba si se podía reconocer un género televisivo por medio de los mecanismos estéticos que utiliza. Esto me lleva a pensar la posibilidad de que las convenciones actuales (como los géneros televisivos) sobre la manera en que se busca afectar al espectador se han basado a partir de una sensibilidad casi primaria. Con esto me refiero a afectar al espectador tensionándolo (género de suspenso), conmoviéndolo (género romántico), alejándose de él (periodístico), entre otros.

Pretensión y elusión

Después de obtener estos resultados, decidí acercarme más a dos *spots,* es decir, realizar un análisis muy minucioso de ellos. Los *spots* analizados minuciosamente fueron, por parte del PRD,[2] en el que se acusaba a Felipe Calderón de haber firmado el FOBAPROA,[3] y por parte del PAN,[4] aquél en que se comparaba al presidente de Venezuela, Hugo Chávez, con el candidato del PRD. En este *spot,* López Obrador llamaba "chachalaca" al entonces presidente de México, Vicente Fox. Aquí se encontró lo que el psicólogo Laing (1969) llama juego de pretensión y elusión. En el caso de los *spots,* se puede observar que se pretende informar y se elude publicitar. Con esto me refiero a que el *spot* se presenta como si tuviera intenciones informativas, y, al presentarse de esta manera, desaparece su verdadero fin propagandístico. A su vez, en esta pretensión de informar se encontró una semilla emotiva, es decir, lo que en realidad se ha construido como verosímil en el *spot* sirve únicamente para transmitir una carga emotiva en contra o a favor del candidato en cuestión. Así tenemos, por ejemplo, testimoniales

[2] Partido de la Revolución Democrática. Partido de oposición en las elecciones de 2006.

[3] Fondo Bancario de Protección al Ahorro que se creó con la finalidad de evitar la quiebra del sistema bancario.

[4] Partido Acción Nacional, en el poder desde el año 2000.

con tintes periodísticos que proponen al candidato del PRI,[5] Roberto Madrazo, como el más presidenciable. De la misma manera, tenemos *spots* con tonos de documental, donde se culpa al candidato del PAN por haber firmado un documento, u otros donde se ridiculiza al candidato del PRD por haber entregado como evidencia cajas vacías. En estos casos lo verosímil opera como medio para entregar al espectador una carga emotiva.

Spot del FOBAPROA

Profundizaré un poco más sobre los recursos principales que ayudan en la construcción de lo "verosímil" el *spot* del PRD sobre el FOBAPROA. Estos recursos retoman el género que en la tesis denominé *documental periodístico.* A este género pertenecen todos los programas que narran la vida de una persona, o algún suceso importante, y para hacerlo se valen del uso de fotografías y dramatizaciones donde se utiliza el recurso del blanco y negro, así como testimonios de personas involucradas; todos estos recursos fueron encontrados en el *spot* del FOBAPROA. Entre los programas que han sido transmitidos con este formato son: "Rescate 911", "Con un nudo en la garganta", "El ojo del huracán", entre otros de televisión abierta. En televisión por cable pueden verse varios como "Biography", del canal A&E Mundo, "The E True Hollywood Story", del canal E! Enterntainment Televisión, entre otros. Hay otro elemento a considerar que va de la mano con los géneros televisivos, se trata del "contrato de lectura" (Amigo, 2002). "Un género es en la televisión, como en otras prácticas culturales, un medio para establecer con el destinatario un contrato de lectura que enmarque su actitud de recepción, pero también de manera retroactiva, el trabajo de producción de mensajes emitidos". (Loschard & Boyer, 1995, citado por Amigo 2002.) Por lo tanto, es importante resaltar que el espectador puede reconocer estos recursos utilizados en los programas mencionados, es decir, el "contrato de lectura" de estos programas y su compromiso con narrar hechos que en realidad sucedieron. Por lo tanto, si se utilizan estos recursos, y por consiguiente se aprovecha el contrato de lectura que éstos tienen con el público, se puede llegar a simular veracidad.

[5] Partido Revolucionario Institucional. Ocupó el poder hasta el año 2000.

Lo verosímil

Por último, sobre la construcción de lo verosímil debo añadir que opera de distintas maneras. En algunos *spots* se utilizan los mecanismos de otros géneros para simular veracidad. Este caso ya lo he comentado: en otros *spots,* la veracidad se busca por medio de las personas que aparecen. Si una celebridad opina a favor o en contra de un candidato, pareciera que la persona en verdad opina de esa manera y no ha recibido nada a cambio por hacer el *spot.* Por último, se busca convencer al espectador afectándolo en su sensibilidad casi primaria. Con esto me refiero a que con música de suspenso, voces graves e imágenes fuertes, entre otros recursos, se tensiona al espectador. Así, pudiera ser que el espectador llegara a asociar su tensión con las imágenes del candidato que aparecen en el *spot*. Esto es una exageración sin datos empíricos que lo sustenten, pero lo único que quiero mostrar es que se busca afectar la sensibilidad del espectador, aunque sea en un nivel muy primario.

La campaña 2006

Otro aspecto a considerar es la diversidad de la campaña 2006. Primero, porque los *spots* representaron un gasto enorme. Segundo, porque además del gasto de transmisión, que es con el que muchos analistas cuentan, no ha sido calculado el gasto de producción de tales *spots*. Es decir, hay un diseñador que también recibió un sueldo por realizar el *spot,* así como los camarógrafos, editores, directores, creativos, etc. Éste es un costo que también se debería discutir. Las grandes empresas de marcas reconocidas que transmiten anuncios por televisión cuentan tal vez con dos *spots* o tres que se transmitirán durante toda la campaña. Esto se debe a que se ahorran costos de producción y el anuncio se repite para que pueda ser recordado por el espectador. Sin embargo, para esta investigación logré recopilar 152 *spots*[6] distintos de los partidos PAN, PRI y PRD. Eso nos lleva a cerca de 50 *spots* de cada partido, producidos y transmitidos en 6 meses. Una cantidad que representa un costo enorme.

La campaña 2006 se caracterizó por ser mediática, diversa y agresiva. Estoy consciente que lo verosímil es una parte importante de la campaña televisiva, sin

[6] Todos los spots recopilados pueden consultarse en López-León R.A. (2007) *Spots de la campaña televisiva para presidente de México 2006*, CD-ROM 1 y 2, Maestría en CYAD, UAM-X.

embargo, hay muchos otros elementos publicitarios, sociales y políticos que deben estudiarse, y que por la extensión del presente documento no fueron profundizados. Sin embargo, en esta campaña la estética ha desempeñado un papel fundamental en la búsqueda del voto, y espero que esta investigación sirva para mostrarlo y, entonces, reflexionar si esta vía es la adecuada en una decisión que define el rumbo de un país.

Bibliografía

Amigo, B. (2002), *Interpretación, cognición, y teoría de géneros televisivos,* 15 de diciembre 2006 http://www.udp.cl/comunicacion/cipp/docs/com/Televisionygenero01.pdf

Goffman, Erving [1981] (2004), *La presentación de la persona en la vida cotidiana.*, Buenos Aires: Amorrortu.

Laing, R. D. [1961] (1969). *Self and Others*. New York: Penguin Books

Mandoki, K. (2006), "Modelo octádico para intercambios estéticos", en *Prácticas estéticas e identidades sociales,* México: Siglo xxi (pp.23–84).

CAPÍTULO 4. COMUNICACIÓN, TECNOLOGÍA Y SUBJETIVIDAD

La interpretación fenomenológica y la interpretación analítica de las imágenes

Francisco Castro Merrifield

Partiremos de la siguiente premisa en esta ponencia: a lo largo de la tradición filosófica occidental la imagen ha sido considerada de forma devaluada. Se le ha asumido como un pensamiento indirecto devaluado ante el pensamiento directo, sobre todo el de orden lógico. Consideramos imprescindible realizar una filosofía de la imagen en clave contemporánea. Esto también por la necesidad de revalorar la imagen y la imaginación en el orden filosófico. Reconocemos, entonces, que la imagen sirve para mostrar sentidos que serían imposibles de caracterizar de manera directa. Es decir, recurrimos a imágenes cuando no podemos tener una percepción objetiva de aquello que la imagen refiere.

Jean Luc Nancy, influyente autor de la fenomenología, cuyas influencias están marcadas por autores como Descartes, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Blanchot, Derrida y Bataille, analiza en el texto *Au fond des Images* su lectura sobre las imágenes, la cual ya había planteado desde algunos textos previos, a partir de una revisión del análisis del situacionismo del espectáculo y de su crítica a la sociedad capitalista. Nancy sostenía que en la lectura de los situacionistas la vida real era reemplazada por una ubicuidad de imágenes que distorsionan nuestra lectura de la realidad. Es decir, que la sociedad se exponía a sí misma en imágenes, estableciendo así un ser social sin otro horizonte que el de ella misma, sin otro horizonte ante el cual reconocerse como diferencia y como crítica. En el texto que hemos mencionado, Nancy insistiría en cómo los situacionistas no han entendido que una sociedad expuesta a sí misma no es una sociedad expuesta a apariencias sino a coapariencias. De ello se extraen distintas conclusiones. La primera tendría que ver con el hecho de que el problema del espectáculo y de las imágenes no es que sustituyan a la vida, sino que es el reflejo de la necesidad de una sociedad por espejos y símbolos en los cuales reconocerse. Es como si dijéramos que una sociedad se refleja en sus imaginarios más que alienarse en ellos. Los espectáculos de una sociedad, las imágenes que los producen, son el reflejo de lo que una sociedad es y al mismo tiempo el vínculo a partir del cual la sociedad se reconoce a sí misma de manera estructurada.

En un texto titulado "*la imagen lo distinto*" alcanzamos a ver tanto los logros como los límites de la argumentación fenomenológica sobre la imagen. Nancy comienza mencionándonos que la imagen es sagrada, y que lo sagrado debe distinguirse de lo religioso. Lo sagrado es lo separado, lo que se mantiene siempre a distancia, lo distinto, lo que no se puede tocar, y no porque no se tenga el derecho o los medios para hacerlo sino porque la línea que lo mantiene separado no es del orden del tacto. Es lo impalpable. Así es también la imagen, nos diría Nancy, la imagen puede estar puesta ante los ojos y sin embargo es diferente de la cosa; es una cosa que no es la cosa sino la fuerza de la cosa. El que entremos en contacto con la fuerza de la cosa implica que en ese momento la cosa deja de estar indisponible para el uso que se ha puesto al margen de lo disponible. La imagen, al tener la pasión de la cosa, su estigma, su fuerza, pero no ser la cosa misma, se asume como un umbral que nos ofrece un paso que nunca alcanza a pasar. La imagen nos ofrece entonces lo otro, lo distinto, la absoluta diferencia, pero no nos permite acceder a ello salvo como oferta. Nos ofrece un espacio ante el que tenemos que permanecer a distancia a pesar de sentirlo a flor de piel. La imagen arroja su intimidad a las cosas, y la arroja ante nosotros afectando nuestra propia intimidad. Por ello, diría Nancy, podemos hablar de imagen olfatoria, táctil, gustativa, etc. La imagen sería todo aquello en lo que comparece un mundo, entendido como una indefinida totalidad de significados que, sin embargo, son significados de lo que nunca se nos da como un hecho en el mundo.

En síntesis, podríamos decir que en Nancy, la imagen es siempre una representación de lo inefable, una representación de lo irrepresentable. Así, al hablarnos de una imagen de Pontormo llamada *la Visitación,* nos dice que conjunta en una imagen las energías simbólicas, poéticas, políticas, sexuales, emotivas, metafísicas y estéticas a través de la indicación del movimiento de la ropa y del fondo, porque es la única manera en que nos permite mostrarnos lo inmostrable, lo invisible, y permitirnos tocarlo con los ojos. Bajo este enfoque la imagen renunciaría siempre a la posibilidad de su definición y su teoría. Pondría en juego simplemente el más allá en un ahí. Sería el espacio para la apertura de un lugar para o que no tiene lugar. Reconocemos la capacidad del discurso fenomenológico de Nancy por acercarnos a una lectura distinta de la imagen. La fenomenología nos muestra a la imagen en sí misma sin texto ni interpretación, como puro acontecimiento de sus signos y, sin embargo, tenemos que reconocer que éste ya es un texto, es una interpretación que nos hace ver a la imagen de un determinado modo.

Decirnos que debemos aproximarnos a la imagen sin prejuicios textuales es ya un texto que nos hace ver a la imagen de un determinado modo. Ésto parece mostrarnos que en el linde de la interpretación fenomenológica tendríamos que aceptar que toda imagen requiere de un texto y una interpretación, aun de aquella que niega la necesidad de su interpretación. Éste parece ser el nudo de la fenomenología de la imagen: nos ofrece la interpretación de que la imagen debe abordarse sin interpretación para quedarnos con su acontecimiento inefable, indescriptible, atemático, para abrirnos al torbellino de sus meras sensaciones. Nos ofrece algo que sabemos imposible, por ello nos seduce, aunque también sabemos que no es real en el sentido del mundo de los hechos.

Inevitablemente, para poder continuar la reflexión sobre la imagen, y no caer en el silencio estupefacto, tendríamos que plantear la necesidad de ampliar el método desde otra perspectiva, pues la fenomenología no nos permite ir más adelante en la construcción de una filosofía de la imagen. ¿Cómo realizar una metodología que abarque el elemento seductor de la imagen tanto como nuestra obligación de pensarla de manera estable? Con dos problemas esenciales nos hemos topado ya: en primer lugar, con el intento de la aproximación fenomenológica por hacernos accesible filosóficamente el retador plano de la seducción imaginaria. Por otro lado, con la necesidad metodológica de plantear una filosofía de la imagen con algunas constantes de estabilidad teórica; y en tercer lugar, con la necesidad de que estas constantes teóricas aborden de alguna manera el difícil tema de la mímesis platónica.

Para ello, podríamos apoyarnos en la reflexión de la filosofía analítica. En particular, y por cuestiones de brevedad, quisiera hacer referencia a algunos puntos clave del análisis de Arthur C. Danto, cuyos planteamientos en torno al arte de nuestro tiempo pueden ser aplicados también a la imagen.

¿Qué distingue al arte de su propia filosofía? ¿Qué hace que una cosa sea arte y no una simple cosa? Y derivando: ¿Qué hace que una percepción sea considerada imagen y que otra no acceda a este estatuto?

Parece que no es posible dar una definición de arte o de imagen. A pesar de los intentos por hacerlo, nos toparemos con unos límites irrebasables. No parece poder darse una definición.

Apoyémonos en Wittgenstein. Para él la filosofía misma representa ya un problema, pues no puede encontrar lugar para sus proposiciones (*Tractatus*). Sus proposiciones son ociosas y carecen de sentido, pues se mueven fuera de los límites del mundo. La filosofía, afirma Wiitgenstein, empieza cuando el lenguaje está de vacaciones; empieza cuando llevamos a la ciencia al vacío del sinsentido, pues la filosofía tiene lenguajes mal empleados. Si valoramos el habla, tendríamos que quedarnos en silencio. En este orden es en el que, hasta el momento, hemos planteado algunas de nuestras reflexiones sobre la imagen. Pareciera que ningún habla consigue hacer justicia a la imagen, y que por ello nos debemos quedar con ella en silencio. *Parece que la imagen nos remite a aquello de lo que no se puede hablar y, por tanto, ante ella convendría más callar.*

La tesis de Wittgenstein nos estaría diciendo que la definición de imagen no puede ni necesita ser formulada. El filósofo habría cometido el error de suponer *a priori* que el conjunto de las imágenes constituyen de hecho un conjunto, es decir, una serie lógicamente homogénea de objetos (como los mamíferos o las cebras) cuyo principio de homogeneidad puede ser hallado. De ser esto así, ¿porque los filósofos no han accedido ya a una definición de imagen o de arte? ¿No podrá hallarse tal falta debido a que el conjunto de la imagen no se estructure de la forma supuesta, es decir, de manera homogénea, sino de otra manera, es decir, que tenga una estructura inadvertida hasta ahora por los filósofos? Por ejemplo, que tenga que ver con una lógica de percepciones abiertas y distintas, heterogéneas con los otros miembros del conjunto. Nos preguntaremos, entonces, qué hay de común en todos ellos, pero debemos hacerlo mejor bajo la lógica de juegos de lenguaje. Wittgenstein nos diría: mira si hay algo común a todos ellos, nos daríamos cuenta de que no hay nada común a TODOS ellos sino que veremos semejanzas, parentescos, parecidos que se superponen y entrecruzan.

Nuestra principal referencia para pensar a las imágenes ha sido el arte, pero el arte se encuentra hoy en una crisis de definición, lo que conduce a la imagen a la misma crisis de definición. ¿Cómo podemos utilizar como ejemplos de imágenes sólo las que se dan exhibidas en un museo y descartar las de un anuncio espectacular, cuando ambas comparten el mismo aire de familia y no hay ninguna definición que nos permita decir que es artística sólo la del museo? Hay algo que sí podemos anticipar. Cuando nos referimos a imágenes visuales, parte de su aire de familia debe ser el responder al

marco, estar encuadradas. Así, distinguimos lo que es de lo que ya no es la imagen, como un espacio que consigue poner entre paréntesis la realidad para presentarnos otra cosa. De esto, sin embargo, no se deduce que cualquier imagen enmarcada sea una obra de arte, aunque tampoco se deduce que las imágenes enmarcadas expuestas en ciertos contextos sean las únicas que pueden ser artísticas. Lo que puede convertir a mi imagen en obra de arte no puede convertirla en, por decir así, una máquina, aunque desde luego una máquina pueda llegar a ser una imagen artística.

La mímesis es imitación cuando representa la conducta de otro y la mímesis es artística no sólo cuando se parece a algo sino que se refiere a aquello a lo que se parece. Podemos ir más lejos. Alguien puede imitar algo aun cuando falle el parecido, no porque sea una mala imitación sino porque no existe nada a lo que se pueda parecer. No es central en el concepto de imitación que deba haber un original que explique su referencia, puede que el original no exista. Imaginemos a un chamán imitando el comportamiento del dios del fuego: sabemos que éste no existe y, sin embargo, aunque no hay un original, el mimo tiene que suponer que existe.

Si las imágenes son imitaciones, bien puede ser que algunas sean imitaciones no verdaderas. Aceptamos como principio que la imitación es una noción extensiva. Más bien es un concepto representativo. No es necesario que exista algo a lo que deba parecerse una imitación, lo único que necesita es que se parezca a lo que haría referencia en caso de ser cierto.

La imitación *de* es muy parecida a la imagen *de* porque una imagen *x* no es *x* excepto en la litografía o del cine, pero la imagen de un muchacho no es un muchacho; un cuadro de unas uvas no son uvas. Pero tampoco se deduce de una imagen de *x* que exista *x*. Podemos reconocer las imágenes que representan la Santísima Trinidad y estar de acuerdo en ello. Sin embargo, discreparemos respecto a que exista la Santísima Trinidad que las imágenes representan. Una imagen que sea realmente una copia especular no es una citación; para que sea una imitación requiere representar una referencia lingüística y no una realidad. Tal vez Sócrates nunca se encontró una imitación sin original, aunque Aristóteles ya reconoce que la imitación debe ser muy diferente de una copia. Y pone de referencia la poesía y la historia. La poesía, aunque imitativa, no está referida a ningún ente en particular como lo está la historia, y ambas son miméticas. Es posible reconocer que una imitación puede pertenecer a un

patrón que nunca se ejemplifica en la realidad. El esfuerzo de Sócrates por asimilar las imágenes y las imitaciones oculta una estructura de suma importancia filosófica, hablaba de imágenes de imitaciones verdaderas donde el término verdaderas tiene un uso semántico, es decir, una imitación falsa sigue siendo una imitación así como una proposición falsa sigue siendo una proposición. En conclusión, una imitación falsa carece de original.

Las imitaciones son vehículos de significado. Goodman nos dice que, para que una imagen represente un objeto, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él. Ningún grado de semejanza es suficiente para extraer la referencia precisa. Una imagen se refiere al objeto que representa.

Es obvio que una imagen puede representar algo de dos maneras distintas, incluso sin relación entre sí. Puedo indicar la posición de unas tropas en al mesa con alfileres o banderas, pero también lo puedo hacer con unas fotografías de las respectivas tropas. He representado de dos maneras. Un mapa con una foto de Nueva York no es más preciso que un mapa con un punto gordo. En la imagen, casi cualquier cosa puede representar cualquier otra. Cualquier imagen artística puede representar cualquier cosa en tanto denotación, pero ninguna imagen artística puede representar cualquier otra en tanto representar. Es decir, hay una referencia para las imágenes al igual que las hay para los términos. Las estatuas del dios o del rey estaban erigidas para que el rey estuviera presente ahí, tenía que parecerse por tanto al dios o al rey. Con el tiempo, denotar o representar dejó de ser importante. Lo que nosotros reconocemos en las imágenes es una transformación de una realidad mágicamente estructurada; a ser cosas en contraste con la realidad fuera de y frente a ella, conforme la realidad sufrió una transformación en que perdió su magia a los ojos de los hombres. Las imágenes se convirtieron en el tipo de representación por extensión. Las imágenes se deben ver ya en contraste con una realidad de la que antes participaban (teoría platónica de las formas).

Para Wittgenstein, la filosofía no refleja hechos ya que en el mundo no hay hechos filosóficos; sus proposiciones no están vinculadas al mundo de la misma forma que las proposiciones de la ciencia; sus proposiciones son inexpresables. Para poderlas usar, tendríamos que situarlos fuera del lenguaje, y la proposición nos permite sólo hablar haciendo referencia al mundo, pero nunca en tanto que mundo. La imagen consigue poner la realidad a cierta distancia, abrir un espacio limitado por la realidad, por un

lado, y por el otro con algo que contrasta con la realidad en su conjunto. La filosofía quisiera poder acceder al espacio entre el lenguaje y el mundo, y sólo las imágenes consiguen hacerlo. Las palabras se vuelven verdaderas o falsas cuando se usan en su capacidad representativa en el mundo, tratan de o acerca de algo, pero las imágenes establecen una relación muy diferente a la de las palabras. Las imágenes no operan en la relación verdad-falsedad. Las imágenes responden a una semántica con otro tipo de vehículos. Algo es auténtico cuando satisface una representación de sí mismo. Las imágenes son lógicamente categorizables con palabras, pero como clase se oponen a las cosas reales igual que a las palabras aun cuando sean reales en todos los demás sentidos.

Recordemos pues que en las imágenes imitativas, del hecho de ser mimético no tiene porqué seguirse que debe haber algo oculto que le corresponde. La correspondencia sería una condición pertinente de la representación sólo cuando indagamos por su verdad y su falsedad. La ontología de las imágenes es, por tanto, igual a la del lenguaje. El contraste que existe entre el lenguaje y la realidad existe entre la realidad y la imagen. Jasper Johns explora objetos respecto a los cuales, en principio, es difícil suponer imitación. Así, la imagen se convierte en una vía de acceso para la creación de lo real. No importa lo mucho que una imagen se parezca a su referente: sigue siendo una entidad de distinto orden lógico. Siempre es posible que una imagen contenga algo de realidad sin que se pueda reducir a la realidad que contiene. Hay imágenes que hay que contemplarlas casi como representaciones puras, pues son de objeto que no podrían ser de, pinturas que no pueden ser verdad pues no hay nada en el espacio tridimensional a lo que se puedan parecer.

Signos en desconstrucción: ocho instantáneas sobre interpretantes del ser contemporáneo

*Fernando García Masip**

Las vivencias socioculturales actuales generalmente se comparan con las experiencias de épocas pasadas, en la tentativa de evaluar lo que la contemporaneidad puede estar significando para sus sujetos, actores, agentes o miembros. Esto ha dado como resultado dos posiciones básicas interpretativas y antagónicas aunque, a veces, pueden ser complementarias: 1. La experiencia de vida actual es peor que la pasada, o, 2. La experiencia de vida actual es mejor que la pasada. La tercera interpretación es una que combina trazos de las dos: las vivencias socioculturales de ser contemporáneo han mejorado en ciertas cosas y empeorado en otras. Pero, ¿existen apenas tres interpretaciones posibles?, y ¿qué significa estar, o existir, peor o mejor? Tratemos de evaluar este "peor" o "mejor" desde las pragmáticas del saber, del poder y del ser. Lo haremos ayudados de algunos autores contemporáneos, que operarán como interpretantes, y que nos han ayudado a reflexionar sobre el asunto en nuestras diversas investigaciones y clases.

1. Primeramente, proponemos una cuestión, por así decirlo, metodológica: cuando Kant habla del tiempo, como condición intuitiva *a priori*, lo hace para dar cuenta de la significación que toda experiencia sensible realiza con esa condición. El tiempo no es experimentable sino que, al contrario, para que toda experiencia se dé, tiene que existir una condición estructurante temporal. Lo mismo ocurre con el espacio, pero no es nuestro caso, ahora. Lo que Kant habla es de un proceso cognitivo. Por lo tanto, no habla del tiempo social, ni del tiempo físico: el tiempo es una determinación lógica, de entrada. Ahora bien, cuando estamos proponiendo una evaluación del ser contemporáneo a partir de su condición temporal, no nos referimos a una temporalidad cognitiva o social o física, sino a una temporalidad existencial y

* Fernando García Masip es Psicólogo social, tiene una Maestría y un Doctorado en Comunicación y Cultura Contemporáneas por la *Universidade Federal da Bahia*, Brasil. Actualmente es profesor de planta del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.

que, por lo tanto, no obedece a un principio lógico necesariamente, o mejor dicho, dicha temporalidad puede convivir con lógicas distintas: conscientes, inconscientes, subjetivas, sociales, físicas, etc. Si la experiencia de evaluar, es decir, de interpretar, si nuestro ser está mejor o peor que en otra época, será considerando a lo temporal como una estructura determinada existencialmente, es decir, como lo propio de nuestro ser. Entonces seguimos, en esto, a las huellas de Heidegger y no a las de Kant. El ser de lo "humano" es tiempo. No sólo *Da-sein*, "ser-ahí", como lo plantea Heidegger, sino *Da-zeit*, "tiempo-ahí", agregaríamos nosotros. Pero en este caso, tomaremos el tiempo-ahí como un interpretante en el sentido de Peirce, es decir, como un "signo" ontológico fundamental. Con/en el tiempo es como nosotros interpretamos nuestra condición como seres existentes. Por lo tanto: sabemos en el tiempo, podemos en el tiempo, somos en el tiempo. Pero "en el tiempo" quiere decir no sólo la línea temporal del pasado/ presente/ futuro sino la relación de ocultamiento-desocultamiento que toda vivencia temporal establece *per se* existencialmente: lo que vivimos en el presente es también vivencia de un pasado ocultado pero actuante, y por lo mismo, posibilidad de desocultamiento potencial de un futuro en cuanto tal. En el llamado presente temporal están puestas en reserva las huellas de un pasado que me hacen ser de alguna forma, y por lo tanto, mi presente no es sino ya un futuro en acción de esas huellas pasadas. Así, las marcas de nuestro tiempo, como época, ya están señaladas en el pasado por venir. "Señaladas". Por lo tanto, no están determinadas en última instancia. No sabemos a ciencia cierta, lo que seremos, podremos o sabremos, hasta vivirlo. Pero la vivencia en el tiempo nunca es un presente total y completo. Siempre es un presente incompleto, que está en retraso consigo mismo. El presente nunca es una presencia propiamente dicha porque nunca puede desocultar totalmente las huellas de lo pasado o acontecido. Siempre existe un *delay* en relación a la vivencia del tiempo como presencia-presente. Y en esto seguimos las huellas de Derrida.

2. Saber, poder, ser. Constelaciones empíricas que se pueden articular para entender la contemporaneidad. Y se les puede agregar una cuarta: el deber. Pero con ésta, la problemática moral puede irrumpir sin pudor avasallando a las demás: mantengámosla en reserva, por ahora. Ronald Barnett en su libro *Claves para entender la Universidad, en una era de supercomplejidad*, señala que la contemporaneidad puede comprenderse desde cuatro acontecimientos: incertidumbre, impredecibilidad, desafiabilidad, e

impugnabilidad. Estos cuatro acontecimientos componen la constelación de la fragilidad contemporánea. Pero Barnett no usa un tono, digamos apocalíptico, para describir los fenómenos en cuestión. Al contrario, se congratula que estemos viviendo en una tal condición del saber pues lo incierto, lo impredecible, lo impugnable y lo desafiable de esa condición, nos permiten pensar en un mundo abierto a mayores posibilidades de producción de sentido, de existencia, de ser. No sólo eso, sino que además, esta época es la que parece estar más concentrada en poder desconstruir cualquier truismo. El saber posmoderno nos ha lanzado a un cuestionamiento a la vez puntual y global del poder, y por lo tanto de lo que somos como entes. La universidad es la institución que más ha contribuido en los últimos cien años a producir esta fragilidad estructural en relación al saber actual. En ese sentido, entonces, ¿podemos decir que estamos mejor o peor que antes? Una interpretación posible sería la siguiente: la vivencia del saber en el presente es de mayor desconcierto que en otras épocas, en las cuáles, aparentemente, se sabía menos pero se tenía más creencia. Hoy, sabemos más pero no estamos mejor por ello. Hay mucha más ciencia pero no sabemos cómo vivir en la incertidumbre estructural que esa misma ciencia produce. Ya no creemos tanto pero, paradójicamente, nuestro bienestar existencial depende del cuanto podamos aferrarnos a valores pasados, es decir, valores que buscamos conservar sin cuestionamiento alguno.

3. En ese sentido, Jeremy Rifkin decía que:

> Si no hay una realidad fija y cognoscible, sino, más bien, realidades indi-viduales que vamos creando al participar en el mundo y experimentando, entonces no puede existir un metarrelato general –una visión englobadora de la realidad–. El mundo, para los posmodernos, es una construcción humana. Lo creamos con las historias que inventamos para explicarlo, según cómo elijamos vivir en él, afirman los semiólogos. Este nuevo mundo no es objetivo, sino más bien contingente, no se compone de verdades, sino de opciones y posibilidades. Es un mundo creado por el lenguaje, unido por metáforas y significados consensuados y compartidos, que van cambiando con el paso del tiempo. La realidad no es una herencia que recibamos, sino algo que creamos enteramente al comunicárnosla (Rifkin, 2002: 254).

Dos cosas nos llaman la atención, entre otras posibles: la primera es el enunciado "con el paso del tiempo", la segunda el de "al comunicárnosla". En el paso del tiempo cambia el mundo, creado por el lenguaje. El lenguaje va con el paso del tiempo. ¿El tiempo anda? ¿Con qué paso? ¿Hacia dónde? El tiempo al pasar (y no es una metáfora posmoderna) hace que el mundo, en cuanto creación lingüística, cambie. El tiempo gobierna con su paso el mundo como lenguaje. Por otro lado, al comunicarnos la realidad, la construimos. El poder, por lo tanto, está en esta capacidad de comunicar. Sin embargo, el paso del tiempo no interviene aquí, pues en la dirección de esta construcción, que no creación esta vez, la realidad se instituye en el mismo momento, o tiempo, en que nos la comunicamos. La realidad, como construcción comunicativa, padece de la falta de tiempo. Del paso del tiempo. Así, se enfrentan mundo y realidad. El primero, en tanto creación lingüística es cambiante con el paso del tiempo; la segunda, construida por la instantaneidad del poder de la comunicación, suprime el tiempo, estando presente en el propio acto de su comunicación.

Entonces nos preguntamos, ¿no será más bien, que es el lenguaje el que crea esta experiencia posible del tiempo? ¿Y que al comunicárnosla se viva una otra experiencia, la de su supresión? Pero esto nos obligaría a separar el lenguaje de la comunicación, y enfrentar el tiempo con el no-tiempo. Pero, ¿y si pensamos este problema en el contexto actual del ciberespacio, nos ayudaría a destrabar el asunto?

4. Para Slavoj Zizek, el ciberespacio es un fenómeno que vacía el registro de lo simbólico. Pero ese vacío es, paradójicamente, llenado por la posibilidad virtual de la realización infinita de los deseos. Siguiendo a Lacan, Zizek afirma que:"...el ciberespacio simplemente radicaliza la brecha constitutiva del orden simbólico" (Zizek, 1999:162). ¿En qué sentido? En el sentido de que la realización del deseo se pauta por su replicación imaginaria y no por su productividad simbólica. Si bien lo simbólico es el llenado de la brecha estructural constitutiva del sujeto del deseo, su radicalización significa aquí su fragilización, su neutralización, su casi extinción. Con el ciberespacio estamos peor que antes, nos da a entender Zizek. El lenguaje y la cultura pierden su condición productiva frente a la repetición reproductiva de infinitos objetos materializados en el vacío del ciberespacio. La cultura no avanza, no se desarrolla, el lenguaje se empobrece. En ese sentido, el argumento zizekiano es de que en el corte estructural del sujeto del deseo, en el tiempo de su búsqueda y realización potencial, se le secuestra el tiempo.

En el ciberespacio el tiempo no puede adquirir sentido existencial pues todo (o casi todo) puede ser vivenciado en un aquí y ahora reales. El ciberespacio empeora las cosas. ¿Qué idea tenemos hoy de que algo sea peor o mejor? ¿Consumir mucho o poco es mejor o peor? ¿Saber mucho o poco es mejor o peor? ¿Cómo interpretar esos significantes mejor/peor?

5. En un tono semejante al anterior, Baudrillard afirmaba que: "La obscenidad comienza cuando ya no hay espectáculo ni escena, ni teatro, ni ilusión, cuando todo se hace inmediatamente transparente a la cruda e inexorable luz de la información y la comunicación" (Baudrillard, 1988: 18). En ese sentido, la producción de los medios de comunicación ha perdido todo secreto posible, todo misterio, todo juego. El mundo de la seducción, defendido por Baudrillard, cede su espacio a la producción de la imagen. Para él, la comunicación es reversibilidad, reciprocidad, antagonismo, y los medios de comunicación de masa eliminan ese encuentro de la palabra en el juego humano de la incertidumbre. Todo está sometido al simulacro de la realidad. La transparencia absoluta se apodera del sentido y lo somete a sus designios: el poder del simulacro elimina cualquier posibilidad de lenguaje y de comunicación auténticas. Estamos peor que nunca y, para Baudrillard, debemos regocijarnos por eso.

Las sociedades primitivas se tornaron el modelo de la excelencia de la comunicación. En ellas el intercambio simbólico se da como tal. Según el autor, las categorías que usamos, sobre todo las marxistas, para comprender, es decir valorar, lo que son o eran esas sociedades están equivocadas: "No hay modo de producción, ni producción, en las sociedades primitivas, no hay dialéctica en las sociedades primitivas, no hay inconciente en las sociedades primitivas" (Baudrillard, 1990: 48). Pero, como agrega Lyotard: no hay sociedades primitivas, tampoco. Esa también es una categoría de nuestra economía política, tan criticada por Baudrillard. Entonces, en relación a esas formaciones sociales originarias, ¿estamos peor o mejor?

6. Tanto en Zizek y Baudrillard, se expresa una concepción en donde el interpretante opera en la búsqueda y recuperación del punto ciego que nos torna humanos, y que, precisamente, ha sido colmado por los medios de comunicación, el ciberespacio y la velocidad tecnológica. Así, parece que el ente social se ha tornado un mero espectador cuando bien le va. Y como vemos, en la realidad, para estos autores nos va muy mal, cada vez peor: menos humanos, menos actuantes, más dominados,

más inertes frente a poderes inconmensurables que neutralizan y paralizan nuestro ser. Su escepticismo es apocalípticamente radical.

En otra línea de interpretación, Castells, por ejemplo, señalaba que: "… la opinión pública se considera a menudo un recipiente pasivo de mensajes, fácilmente abierto a manipulación. Una vez más los datos empíricos lo contradicen […] hay un proceso de interacción de doble sentido entre los medios y su audiencia en cuanto al impacto real de los mensajes, que son deformados, apropiados y ocasionalmente subvertidos por la audiencia" (Castells, 2000: 243). Aquí la lectura es de otra especie. Parte del principio de que el ser social no está definitivamente sujetado a la política, a la tecnología o a los medios de comunicación. No se puede interpretar a las relaciones sociales dentro de un marco de pasividad creciente de sus actores o agentes. Al contrario, los interpretantes sociales operan, justamente, interpretaciones que, parafraseando a Gadamer, acrecientan ser. Las interpretaciones en cuestión no son meramente intelectivas o racionales, sino ontológicas en su sentido más amplio. Somos lo que interpretamos. Y como no podemos dejar de interpretar, no podemos dejar de ser de alguna forma. Entonces, la interpretación es la cuña interrogante con la cual abrimos las brechas de las instituciones sociales. Ese abrir debe recordarnos a la sentencia de Heidegger cuando decía que "el interrogar es la piedad del pensamiento". Pero piedad, *fromm* en alemán, no es la *pietas* latino-romana, sino el *prómos* griego: la lanza, la punta de lanza, que el *Dasein* ejerce como su posibilidad más propia. ¿Pero esta perspectiva nos garantiza que las cosas sean mejores que antes?

7. Haciéndole eco a esta perspectiva, James Lull defiende tres tesis fundamentales: 1. "[…] las instituciones que diseminan ideología son instituciones sociales que no responden a una mente ni a una voz; además, los efectos de imaginería y de la tecnología no son todos predecibles"; 2. "[…] los miembros de una audiencia interpretan y usan activamente los recursos simbólicos que tienen a su disposición"; 3. "[…] en ninguna sociedad la cultura puede en última instancia ser manejada por completo por los agentes del poder económico y político, incluso los constructores de las imágenes massmediáticas" (Lull, 1997: 145). Como vemos, siguiendo esta línea de abordaje, un cierto optimismo se abre ante el aparente poder avasallador de los medios de comunicación y de la tecnología actuales. Los actores sociales aún tenemos, como que en reserva, un conjunto de posibilidades hermenéuticas frente a los mensajes, formatos

o estructuras de la sociabilidad contemporánea. Los casos que cita Lull, siempre giran en torno de la participación activa de los conjuntos sociales, como en los casos recientes de Collor de Mello en Brasil, de Rodney King en Los Ángeles, de los estudiantes en la Plaza Celestial en Beijing, o simplemente en el fenómeno multicultural que representa una estrella pop como Madonna. En esos casos, las cosas han mejorado, pues las audiencias, el público, las comunidades han utilizado los propios recursos tecnológicos para poderse manifestar y cambiar política o culturalmente el estado de cosas. Como afirmaba Lyotard en la Condición posmoderna: "Joven o viejo, hombre o mujer, rico o pobre, siempre se está situado sobre 'nudos' de circuitos de comunicación, por ínfimos que éstos sean […] Nunca está, ni siquiera el más desfavorecido, desprovisto de poder sobre esos mensajes que le atraviesan al situarlo, sea en la posición de destinador, o de destinatario o de referente" (Lyotard, 1998: 43).

Esta visión busca desarrollar en el registro interpretante un cierto optimismo moderado, aunque no sea un argumento definitivo.

8. Nos hemos preguntado reiteradamente qué significa peor y mejor: ¿es una impresión subjetiva? ¿Se puede demostrar objetivamente? ¿Es una causa material o un accidente? Umberto Eco decía que:

> Peirce sostiene que las conjeturas son formas válidas de inferencia en la medida en que se hayan nutrido de observaciones previas, aunque pueden anticipar todas sus remotas consecuencias ilativas. La confianza de Peirce en un acuerdo tal entre la mente y el curso de los acontecimientos es más evolucionista que racionalista. La certidumbre que ofrece la abducción no excluye el falibilismo que domina la investigación científica (1.9), "porque el falibilismo es la doctrina según la cual nuestro conocimiento nunca es absoluto, sino que flota siempre, por así decir, en un continuum de incertidumbre e indeterminación." (CP: 1.71) (Eco, 1999: 67).

Entonces, y para finalizar, retornemos a Kant, pero a un Kant peirceano. Kant afirma, en la *Crítica de la razón pura*, que el esquema imaginario de la necesidad (el interpretante para Peirce) es la modalidad de la existencia de un objeto que se da todo el tiempo. Si esto es verdad, en el signo peirceano de Argumento, o sea el interpretante del interpretante, el esquema de un perro siempre se va a presentar como una huella todo el tiempo, cada

vez que pronunciemos la palabra perro: es decir, toda vez que digamos o pensemos en el objeto perro, la huella mnemónica "perro", esquematizada, se hará presente necesariamente en todos los momentos. Hacemos una abducción. Sin embargo para Kant, el tiempo en sí no puede ser experimentado, como decíamos al principio. Luego, ¿cómo saber que algo es peor o mejor que en otro tiempo? En principio, son hipótesis, diría Peirce, basadas en experiencias culturales previas, colectivas o individuales. Los esquemas preparan la activación de las categorías del entendimiento que son las únicas condicionadas para mantener la lógica interna de un argumento, en el sentido de Peirce. Pero si el tiempo no puede ser experimentado, sí puede ser imaginado (como una línea o como un círculo) o pensado (en una ecuación matemática). Si los medios de comunicación son perniciosos o son promotores de la participación, esto sólo se puede argumentar en los planos de la imaginación o del entendimiento. No podemos saber si en el tiempo nos hacen sentir que estamos mejor o peor. Aquí se abre un hiato. La subjetividad sólo puede argumentar hipotéticamente, y tratar de recolectar el mayor número de casos que confirmen por un tiempo determinada proposición verdadera. Por un tiempo. Para Kant, el tiempo no existe fuera de la subjetividad, o es pre-condición intuitiva o es contenido esquemático.

Entonces, los acontecimientos a los que se refiere Eco nunca pueden ser experimentados fuera de la subjetividad como tales, es decir, con un tiempo que les sea propio, digamos objetivo. Por eso, el signo Argumento, en Peirce, es una ley necesariamente todo el tiempo pero subjetiva, esto es, hipotética. ¿Qué hace que algunos piensen en lo malo de la tecnología y otros en lo bueno de la misma? Los argumentos pueden ser, en ambos casos, enteramente lógicos y coherentes y además comprobables empíricamente. El hiato se abre precisamente porque el tiempo como forma subjetiva y el no-tiempo como forma objetiva dejan un intervalo sin llenar, un espacio de temporización, que es el *atraso* necesario que tenemos como sujetos frente al curso de los acontecimientos. Un entretiempo fuera y dentro del tiempo. Pero ese *delay* es fundamental, porque es esa imposibilidad de que las cosas sean verdaderas argumentativamente de una vez por todas, lo que permite que las diferentes hipótesis sean verdaderas como experiencias que se conjugan. En el hiato del entretiempo, no podemos argumentar, apenas podemos vivenciar, pues nos afectan de un modo o de otro, y así le damos curso temporal a la significación. A las significaciones les brotan

las palabras, decía Heidegger, y no al revés. Es decir, significamos antes de cualquier imagen, esquema, noción o concepto. Hay huella expectante desde el momento en que vivenciamos el mundo. La vivencia de lo "peor" se presenta cuando la huella ha abandonado su operación de cuidar a la temporización; lo "mejor" se presenta cuando la huella ha persistido en su condición de guardarse en el tiempo. Pero en el entretiempo, entre el abandono y la persistencia, ni lo peor y ni lo mejor aparecen, se arruinan bajo la vivencia del silencio significante del atraso de todo tiempo. Todo es, al mismo tiempo, posible.

Bibliografía

BARNETT, Ronald. (2002) *Claves para entender la Universidad: en una era de supercomplejidad.* Barcelona: Pomares.

BAUDRILLARD, Jean. (1988) *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama.

BAUDRILLARD, Jean. (1990) *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa.

CASTELLS, Manuel. (2000) *La era de la información*. Vol. I. México, Siglo XXI.

ECO, Umberto. (1999) *Kant y el ornitorrinco.* Barcelona: Lumen.

HEIDEGGER, Martin. (2003) *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta.

LULL, James. (1997) *Medios, comunicación, cultura*. Buenos Aires, Amorrortu.

LYOTARD, Jean-François. (1998) *La condición posmoderna.* Barcelona: Gedisa, p. 43.

RIFKIN, Jeremy. 2002 (2000) *La era del acceso*. Barcelona, Paidós.

ZIZEK, Slavoj. (1999) El acoso de las fantasías. México, Siglo XXI.

El signo, la imagen y el espacio: una aproximación desde la fenomenología de Husserl

Román Alejandro Chávez Báez

Las *Investigaciones lógicas* (1900-1901) de Edmund Husserl abren un espacio para el pensar fenomenológico a partir del cual toda la fenomenología se ha internado y determinado, incluyendo la del propio Husserl, aunque, ciertamente, en este caso, con un desplazamiento conceptual fundamental en *Ideas I* y *Lógica formal y lógica trascendental*, por ejemplo. A su vez, en la mayoría de los textos posteriores como la *Krisis* y las *Meditaciones Cartesianas*, operan todavía las premisas conceptuales de las *Investigaciones lógicas*. Esto sucede todavía en obras que tienen que ver de forma precisa y particular con nuestro tema, nos referimos al *Origen de la geometría*, *La cosa y el espacio* y el volumen XXII de *Hua* que versa sobre la conciencia de la imagen. A partir de lo recién señalado, buscaremos, para esta ocasión, realizar una conexión de las nociones de signo, imagen y espacio en la fenomenología husserliana tomando en consideración, sobre todo, las *Investigaciones lógicas,* aunque contemplamos un deslizamiento conceptual hacia las *Ideas I* que tomamos muy en cuenta. Asumiendo ambas obras, podemos obtener una clasificación completa de los actos que son de nuestro interés.

De forma más específica, podemos decir que el primer objetivo de este trabajo es ofrecer una suerte de clasificación de los actos de conciencia o vivencias intencionales que nos permita distinguir los actos imaginativos de los signitivos; considerando, al mismo tiempo, dar cuenta esquemática y teóricamente de dicha clasificación mediante la teoría de las formas de aprehensión de las *Investigaciones* o la teoría de los caracteres del núcleo noemático de las *Ideas I*. El segundo objetivo será exponer el concepto de espacio y, con ello, establecer una integración crítica entre el signo, la imagen y el espacio en el pensamiento y en las descripciones elaboradas, magníficamente, por Husserl.

Vayamos pues al asunto mismo. Mentar signitivamente algo, imaginar, percibir, etcétera, son vivencias intencionales. Mentar un león con la palabra castellana 'león', imaginarlo y percibirlo son, en la actitud natural de nuestra cotidianidad, actos

diferentes. La diferencia entre esas vivencias parece, de entrada, muy clara. Pero con el despertar de la reflexión, esa diferencia obvia empieza a complicarse, digamos que empiezan los problemas, puesto que requieren ser aclarados determinantemente al ser puestos en cuestión, y con ello la propia actitud natural. Y es que la fenomenología husserliana es, en buena medida, reflexiva. La fenomenología se mueve íntegramente en actos de reflexión, como ya lo había señalado nuestro autor. Digamos que a partir de la reflexión ya no resulta tan evidente la distinción entre los actos, pues dar cuenta de una clasificación precisa de las vivencias intencionales, en sentido fenomenológico, es harto complicado. Al respecto, hemos de señalar que no pretendemos realizar una clasificación exhaustiva de los actos, sino que atenderemos sólo el acto perceptivo, imaginativo y signitivo. Con ello queremos decir que esta lista es meramente arbitraria y parcial, pero para nuestros fines, orientativa. Una clasificación definitiva y exhaustiva de los actos se adquiere obteniendo el criterio clasificatorio bajo la teoría de las formas de aprehensión y la teoría de los caracteres del núcleo noemático y en su vinculación sistemática y crítica.

Así pues, podemos decir de entrada que Husserl, en la primera de las *Investigaciones,* comienza con un capítulo consagrado a unas "distinciones esenciales" que marcarán los análisis ulteriores. De hecho, todo ese primer capítulo debe su coherencia a una distinción que se anuncia desde el primer párrafo. La palabra signo tiene un doble sentido: el signo puede significar expresión o señal. Esta distinción es ya, de antemano, pertinente para nuestro estudio; pero lo que debemos aclarar urgentemente y de forma decisiva es que, para nuestros intereses, hay una diferencia de mayor importancia, se trata de una diferencia del carácter de los actos que es en el fondo una distinción intencional que se da entre los actos que nos ocupan en esta ocasión y que ya han sido señalados con anterioridad. La diferencia de carácter de acto apunta a una diferencia en la intención en sentido amplio, esto es, a la aprehensión. Esto quiere decir que el carácter de la intención es distinto de manera específica y peculiar en un acto perceptivo, imaginativo o signitivo. Otras diferencias, como las de materia o cualidad intencional suponen, como tales, según puedo apreciar, un cambio o modificación del carácter del acto. Bajo esta perspectiva no vamos a contemplar, por ahora, otras diferencias, sino que nos atenemos, exclusivamente, a la diferencia de carácter del acto o vivencia intencional.

Siguiendo con las distinciones, por demás comunes y siempre oportunas en Husserl, ahora debemos decir que los actos intencionales se clasifican en las *Investigaciones* en dos grandes ramas: los actos intuitivos y los no intuitivos o, también llamados, vacíos. A su vez, los intuitivos incluyen o se dividen en dos grupos: perceptivos e imaginativos. Por otro lado, los actos no intuitivos sólo contemplan los signitivos o son ellos mismos exclusivamente signitivos. De este modo, sólo hay tres tipos de actos que se diferencian por los caracteres intencionales correspondientes: el carácter perceptivo, el imaginativo y el signitivo. El primero es, por ejemplo, captar una fotografía como un simple trozo de papel dado a la percepción meramente visual. El segundo es, por ejemplo, ver ahora la imagen de una persona en esa misma fotografía, pues ver una foto como foto, no como papel, es ver lo que ella representa, esto es, imagen; entiéndase, es captar la imagen de la persona que no está ante nosotros en persona, pero que la fotografía representa. El tercero es, por ejemplo, si lo que contemplo en esa foto es la imagen de Marx: en este caso no veo la foto como un trozo de papel (acto perceptivo) y tampoco veo una mera imagen como imagen, esto es, representación (acto imaginativo), sino que, bien puedo ver que lo que veo, lo veo con o llevando a acabo una intención signitiva, cuyo objeto (la foto de Marx) es ahora, para mí, signo del comunismo y/o de la ideología social, política y económica del socialismo. Ante una misma foto, mi actitud es distinta modificándose el sentido del acto o vivencia intencional en su carácter intencional de acto, pues el *cogitatum* u objeto intencional, ciertamente, es distinto en cada caso ejemplificado en la presente sistematización discursiva.

Ahora bien, en *Ideas I* propone Husserl una clasificación más exacta en términos fenomenológicos y descriptivos. En esta obra de 1913, el padre de la fenomenología establece una distinción base entre percepción y modificaciones de la percepción. En estas últimas se clasifican: la modificación reproductiva (que da lugar al recuerdo y con ello a una fenomenología de la memoria que tendría que vérselas con la conciencia interna del tiempo), la modificación imaginativa y las representaciones de signos. En esta clasificación de *Ideas I* es importante resaltar la modificación que sufre el cuadro clasificatorio de las *Investigaciones,* añadiendo los actos reproductivos que no eran considerados en la primer clasificación; además de ya no considerar la clasificación fundamental entre actos intuitivos y o intuitivos deshaciendo la clasificación base de las *Investigaciones lógicas*.

Lo importante de este desplazamiento conceptual y cambios en el cuadro clasificatorio es, en primer lugar, la distinción de la percepción de todos los demás actos, pues ya de entrada, con ello, separamos la percepción de la imaginación, pues siempre ha existido la confusión en la distinción entre una percepción puramente sensible y una imagen. Al respecto, según me parece, el mismo Husserl cayó en esa confusión en las *Investigaciones*, como podemos percatarnos por el cuadro clasificatorio de esa época; y es que, entiéndase, es complicado diferenciar la imagen de la percepción visual, por ejemplo, al abrir los ojos, ¿capto imágenes o meras percepciones visuales? He ahí el enredo que, a mi parecer, queda superado en *Ideas I* y su cuadro clasificatorio. En segundo lugar, o el segundo punto a resaltar de estos cambios, es que se puede ya dar cuenta de las imágenes mentales –y esto es verdaderamente importante– al introducir las modificaciones reproductivas. Y es que para Husserl hay dos tipos de imágenes: las físicas o la imagen objeto y las mentales. Las primeras se dan de modo perceptivo (foto, cuadro, televisión, etcétera). Pero también existen las imágenes mentales en las que también puede apoyarse la intención imaginativa. Esto quiere decir que la intención imaginativa no sólo se apoya en las imágenes físicas, sino también en las imágenes mentales. Así, pues, a partir del acto reproductivo podemos tematizar teoréticamente las imágenes mentales: la reproducción es una reproducción mental que sirve de base a la imaginación dando lugar a una imagen mental. De este modo, si retomamos el cuadro clasificatorio de *Ideas I,* y nos ubicamos dentro de la modificación imaginativa, la imagen o puede ser percepción o modificación reproductiva. Al ser esto último, la imagen, como imagen mental no es, entiéndase, un nuevo carácter de acto, y lo que habría que realizar, en todo caso, pero muy pertinente, es, por decirlo así, una ontología de la imagen, esto es, detectar vía fenomenológica el modo de ser de una imagen mental.

En este punto es importante indicar un comentario que intenta aclarar que la modificación cualitativa de las *Investigaciones* o la modificación de neutralidad de las *Ideas I*, no es una modificación que pueda entrar entre los caracteres de acto. Más bien, esta modificación implica otro tipo de intencionalidad. Todo esto viene para señalar que la modificación cualitativa o de neutralidad no es la modificación imaginativa aunque, ciertamente, se confundan. La modificación de neutralidad da lugar a la conciencia del objeto imagen como una conciencia de la imagen en general. Hay que reconocer que lo que se da como neutro, se da "como si" no tuviera ningún carácter

de la modalidad de ser, "como si" toda cualidad física hubiera desaparecido. En otros términos, esto quiere decir que la aprehensión imaginativa como tal, que implica la neutralización de todo substrato material, es una condición necesaria para el aparecer fenomenológico de la imagen como tal. Si no hay una conciencia de "neutralidad", no hay imagen. Husserl está al tanto de este aspecto al mencionar que la "actualidad de la posición de la existencia es […] lo neutralizado en la conciencia perceptiva de una "imagen". Vueltos a la "imagen" no aprehendemos como objeto nada real, sino justo una "imagen" como una ficción",[1] la imagen, entiéndase, como la cosa misma. Se trata de volver a la imagen misma. Y enseguida menciona nuestro autor que el "aprehender tiene la actualidad de estar vuelto el yo hacia algo, pero no es un aprehender 'real', sino un mero aprehender en la modificación del '*quasi*'; la posición no es una posición actual, sino modificada en el '*quasi*'."[2] Esto quiere decir que, para que exista una conciencia de la imagen, se debe estar apartado de la realidad objetiva-natural. En las imágenes físicas (un cuadro, una fotografía, etcétera). lo aparecido como imagen es una irrealidad, es la intuición de lo no-presente que se presenta como irreducible al carácter cósico del soporte material (lienzo, papel, etcétera). En la fantasía no existe un soporte material, ya que la fantasía no es imagen, pues lo fantaseado no es retrato de algún objeto. Estamos dirigidos intencionalmente hacia un objeto de la intuición de lo que se aparece como no estando presente. De alguna manera, la fantasía y la imaginación están en eterno conflicto con la realidad. Lo imaginado no se confunde con el soporte material y lo fantaseado no es un estado mental. A propósito de la imaginabilidad decimos que hay 1) el objeto físico (lienzo, papel, etc.) 2) el objeto-imagen o la imagen representante 3) el objeto representado (el tema de la imagen). En fin, la modificación de neutralidad transforma la cualidad ponente de un acto en una no ponente. De este modo, se dan representaciones del todo neutralizadas en las que no hay un juicio sobre la existencia o inexistencia del objeto, en las que la tesis del ser es neutralizada. Esta modificación afecta de igual modo a los diferentes caracteres del acto, pues percepción, imaginación y signo son neutralizados. Por ello, esta modificación no entra en el cuadro clasificatorio de los caracteres del acto y por ello no debe confundirse con la modificación imaginativa.

[1] *Ideas relativas*...1, *op. cit*., p. 267.

[2] *Idem*.

Una vez aclarado esto, podemos dar continuidad a nuestro discurso. La diferencia de carácter de los actos intencionales, según la teoría de las formas de aprehensión de las *Investigaciones,* nos dice que los actos perceptivo, imaginativo y signitivo poseen distinta forma de aprehensión, y la diferencia estriba en los componentes fundamentales de dichos actos. Debemos recordar al respecto que el contenido ingrediente de una vivencia intencional se compone de la siguiente manera: materia, cualidad y contenidos representantes. Los contenidos representantes son el componente no intencional del acto, base sobre la cual se constituye la capa intencional. La materia y la cualidad son componentes intencionales del acto. Así, la materia está en el acto y le presta referencia al objeto, y de este modo queda determinado el objeto que el acto mienta. A partir de la cualidad es posible clasificar los actos en objetivantes (que se dividen en ponentes y no ponentes) y los no objetivantes, que son los actos afectivos o volitivos.

La diferencia de carácter de los actos que nos interesan no proviene ni de la materia ni de la cualidad, pues un acto puede cambiar de materia y de cualidad y permanecer como acto de la misma clase. La distinción que estamos buscando tiene que ver de modo directo con los contenidos representantes, pues unos actos (los signitivos) carecen de contenidos representantes al ser no intuitivos o vacíos. Veamos.

Si veo escrita la palabra castellana "león", se lleva a cabo un acto signitivo en el que me refiero a un león, pero si esta palabra está escrita con tinta negra sobre un papel blanco, los contenidos representantes serán sensaciones negras y blancas, y este contenido representante no tiene nada que ver con un león. Entonces no se puede afirmar que esas manchas negras sobre papel blanco son el representante sensible del acto al que me refiero a un león. Lo que sí se puede afirmar es que el acto signitivo no tiene representantes sensibles, sino que los representantes lo son del objeto intuitivo que la hace de signo, pero no de conciencia signitiva. Lo correcto es afirmar que las sensaciones negras y blancas son representantes del acto en el que se constituye un signo; esto es, las letras como objetos perceptivos y no del acto al que me refiero al león (objeto mentado). Bajo esta perspectiva la esencia intencional del acto está formada exclusivamente por la materia y la cualidad. De la esencia intencional del acto se excluyen los contenidos representantes, y de ahí deducimos que hay actos sin esos contenidos: los signitivos.

Ahora, finalmente nos queda por establecer el problema del espacio. Para ello debemos partir de la inadecuación perceptiva que consiste en el escorzarse de los

cuerpos en el espacio. Debemos notar que la realidad se nos presenta aspectualmente. Bajo esta perspectiva, el contenido sensible hace de escorzo del objeto, pues sólo representa una parte de él. El problema de la especialidad debe dar cuenta de la relación entre el escorzo y lo escorzado. El escorzo es vivencia y no algo espacial. El escorzo es, incluso, interpretado por Husserl como signo por la semejanza de una parte del objeto. La semejanza es la correspondencia entre dos especies que coinciden o que pueden, incluso, ser distintas, pero que denominan con el mismo nombre. En todo caso, el espacio es la forma necesaria de las cosas, pero no de las vivencias sensibles. Entiéndase, la cosa es espacial, pero sería erróneo reducirla a una suma de sensaciones. Sea como sea, lo importante es hablar de la constitución del espacio que tiene que ver de manera directa con el movimiento del cuerpo propio.

Por el cuerpo podemos mantener una orientación en el mundo perceptivo. En este sentido, el cuerpo es el "punto cero" por la cual se da dicha orientación y una espacialidad propia del cuerpo. A partir de mi cuerpo y de la percepción que tengo de él, es como se puede hablar de la constitución del mundo circundante y el mundo en general. Así pues, en estricto sentido fenomenológico, mi cuerpo es el centro como un punto cero. Aclarando estos conceptos, podemos decir que mi cuerpo es lo que tiene espacialidad propia y la espacialidad de todas las cosas se constituyen en referencia directa a él. Por otro lado, como hemos visto en Husserl, el cuerpo es importante para el conocimiento de los otros, es decir, la constitución del mundo de la intersubjetividad. No está por demás aclarar que lo que permite la percepción del otro, es decir, del cuerpo del otro, es posible por mi propio cuerpo. El campo perceptivo se organiza espacialmente en torno de un punto de referencia ocupado por el cuerpo: el cuerpo es el ceñito absoluto de orientación. El cuerpo entra en escena en un papel privilegiado: sirve de intermediario entre el sujeto y el objeto.

Finalmente, desde las coordenadas fenomenológicas pensamos la imagen como la cosa misma (*Sachen selbst*) husserliana que no presupone nada y con ello permanecemos fieles al principio de la falta de supuestos. Pero también, y acompañando esta tesis, hay que pensar la imagen como desfondada e *in*-fundada, sin fondo (*grundlos*), en su ausencia de fundamento (*Ab-Grund*). Esto quiere decir que la imagen, instalados en su límite como representación, ya no se puede entender como tal, ni como algo que representa algo otro. Quizá en este punto, en el cierre de una concepción de la imagen como

representación, hay que pensar la irrupción de algo más, entonces quizás la imagen ya no merezca ser nombrada imagen, pues habría que liberar la imagen de su propio concepto de imagen, pues ese concepto indica claramente, según la tradición, representación. Este carácter de representación está en estrecha relación con el problema del signo y su intención signitiva. Y es que el signo para Husserl tiene relación con la expresión y la señal. Sea como sea, ni el signo ni la imagen son sensaciones, aunque para ello habría que penetrar de lleno en la escurridiza y delgada línea entre la imagen y la sensación y ahora también signo. Esta cuestión de la sensación, me parece, puede conectarnos de forma directa a través de las "cinestesias" o sensaciones de movimiento con la noción de cuerpo vivido (*Leib*) y éste entendido como órgano de la voluntad, como punto cero del espacio y del hacer espacio. Este espacio es vivido fenomenológicamente.

Con esto concluimos nuestro examen desde las misma coordenadas husserlianas, en el que estos tres conceptos que articulan este escrito se manifiestan en una lógica fenomenológica, aunque todavía esto está por desarrollarse correctamente. Es, entiéndase, sólo una anotación. En fin, lo elaborado hasta el momento es sólo una primera aproximación, una primera ocurrencia, por decirlo así. Además, quizá habría que hilar, lo presentado aquí atentamente con la semiótica.

Bibliografía

Husserl, E. (2001) *Investigaciones lógicas, 1*, Madrid: Alianza Editorial.

Husserl, E. (2001) *Investigaciones lógicas, 2*, Madrid: Alianza Editorial.

Husserl, E. (1992) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Apuntes para comprender nuestro mundo eléctrico

Jesús Octavio Elizondo Martínez

En este trabajo partimos de la premisa de que el *fenómeno eléctrico* determina las prácticas sociales y culturales de nuestro mundo contemporáneo, y que son los medios de comunicación los que marcan la pauta de la significación social que permiten entender las nociones de espacio y tiempo.

Señalamos la importancia de la comunicación en la configuración de una cultura, asumiendo que la naturaleza del medio de difusión cumple una función esencial en la diseminación del conocimiento sobre el tiempo y sobre el espacio, por lo que resulta necesario estudiar las características del medio y conocer su influencia en su contexto cultural. Harold A. Innis planteó que los medios de comunicación con características físicas pesadas y durables permiten la diseminación del conocimiento en el tiempo, y si por el contrario el medio es ligero y fácil de trasportar (papiro, etcétera), permite la diseminación del cocimiento en el espacio. En este orden de ideas las tablillas de barro y la escritura monumental en piedra enfatizan el tiempo y la continuidad (religión), en detrimento de problemas del espacio como la administración o la jurisprudencia (Innis). ¿Cuál es el caso de la energía eléctrica y de los medios electrónicos a los que da pie?

El énfasis que se le dé al desarrollo de tecnologías específicas que privilegien, ya sea el énfasis en el espacio o en el tiempo, hablará del tipo de *significación social* que una cultura le otorga como valor a la transmisión del conocimiento (Innis). Al hacer esto se discute también acerca de la significación de la comunicación y su rol en el desarrollo o en el declive de las culturas.

Sobre la significación social y un apunte metodológico

Lo que hace propiamente semiótico el estudio de un problema es el énfasis puesto en la *significación de un determinado fenómeno*. Pero, ¿existe algún aspecto de un fenómeno social que no tenga que ver con su significación? Para delimitar el problema, el enfoque semiótico servirá como una guía crítica para evaluar los paradigmas y las corrientes vigentes y para justificar las opciones que vayamos estableciendo (Magariños).

La máxima pragmática ideada por C. S. Peirce nos ayuda a clarificar los conceptos abstractos que tenemos en mente y que empleamos como generalizaciones, asumiendo que su significado es compartido por todos (e.g. Tiempo, Espacio, Energía, Luz, etcétera); pero habrá que aplicar esta máxima a los conceptos abstractos que tomamos por válidos para identificar los usos específicos que les dan sentido siempre con un fundamento pragmático basado en la observación empírica.

Para analizar la manera en que una tecnología transforma a los sujetos que entran en contacto con ella, nos preguntaremos respecto a ella: 1.) ¿Qué facultad del hombre agranda o incrementa? 2.) ¿Qué otra tecnología desgasta o deja obsoleta? 3.) ¿Qué recupera que haya estado antes en desuso? 4.) ¿Qué invierte o cambia cuando se lo empuja hasta el límite de su potencial? Al hacer esto podremos distinguir no solamente a la tecnología específica que nos interesa analizar (figura) sino también ubicaremos el contexto al que transforma (fondo "*ground*"), así como la técnica que deja obsoleta y aquello que recupera. Mediante este modelo tetrádico lograremos describir el impacto y las transformaciones que los paradigmas tecnológicos han impuesto en su tiempo (McLuhan).

Aquí partimos de la hipótesis de que la incorporación de la electricidad al mundo físico, social y cultural conmocionó al orden moderno a partir del siglo XVIII fundando, entre otros aspectos, la distinción entre lo natural y lo artificial. El estudio de la conmoción ocasionada por la integración de la electricidad al mundo y a las sociedades nos permite abordar uno de los fenómenos primordiales para la comprensión de la época actual: la transición del dominio técnico de la naturaleza a la naturalización de la técnica (Mariniello). Si en el pasado la electricidad significó para la humanidad la salida de las tinieblas y motivo de asombro y de curiosidades científicas, ahora la electricidad banalizada nos remite a una realidad invisible y omnipresente. El estudio del paradigma eléctrico nos permitirá entender toda la complejidad de esta naturalización. Trataremos de mostrar los diferentes aspectos del *fenómeno eléctrico* a través de los cuales la electricidad penetró el mundo físico, social y cultural, redundándolo y dotándolo de una nueva dinámica, desencadenando un proceso de redefinición de categorías de pensamiento como nuestra concepción del espacio y el tiempo.

Nos basamos en una triple definición de la electricidad: la electricidad como un paradigma, la electricidad como un medio y la electricidad como energía. La

electricidad como paradigma será concebido en una medida mucho más amplia que la establecida por T. S. Kuhn: a) La electricidad como paradigma, como un prisma de la modernidad como un soporte de "fantasmagorías" (Benjamin) y como la premisa de la "era eléctrica" (McLuhan), donde las computadoras, la Internet y en general los artefactos propios de la tecnología digital se presentan como metáforas, símiles del cerebro humano en las ciencias del hombre; b) La electricidad como un medio. Desde el telégrafo hasta la Internet, permite la comunicación instantánea que traspasa las fronteras espaciales. Ella establece una reconfiguración del espacio y del tiempo, y consecuentemente de las prácticas sociales. Por la unificación de los códigos a los que ha dado pie, la electricidad ha transformado el modo de generación de textos, imágenes y sonidos y de la comunicación en general; c) La electricidad como energía. La electricidad será entendida no como una condición ambiental o un elemento creador de sentido sino como una entidad activa. Constituye una de las "fuerzas" de la tierra desde tiempos inmemorables. La electricidad ha reemplazado a otras fuentes de energía, como en su momento al carbón en la producción industrial. Actualmente el flujo eléctrico es el responsable del buen funcionamiento de una economía, el corte del suministro eléctrico implica la paralización de buena parte de la actividad económica, y en casos de temperatura extremadamente baja, puede determinar la supervivencia de algunos ciudadanos (Mariniello).

A partir de las ideas de Marshall McLuhan, planteadas en su libro *La Galaxia de Gutenberg*, respecto a nuestro mundo eléctrico podemos retomar dos aspectos fundamentales para construir nuestra investigación: la metáfora y la electricidad. Sobre la primera nos dice que el lenguaje es una metáfora en el sentido de que el principio de intercambio en nuestro raciocinio permite trasladar nuestra experiencia de unos sentidos a otros. Respecto a la electricidad –fenómeno que da forma a nuestro mundo globalizado– nos dice McLuhan que no es una cosa que fluye sino que es la condición que observamos cuando hay ciertas relaciones espaciales entre cosas. Parece que la energía eléctrica es un concepto abstracto que no se puede visualizar si no es en forma de luz; ¿qué implicaciones tiene este reduccionismo?

Tomar la luz por la energía eléctrica implica varias formas de razonamiento lógico. Podemos identificar varias figuras retóricas como muestra de esto: sinestesia, en la medida que se sustituye una experiencia sensible por otra; sinécdoque, en la

medida que se toma una forma de energía (lumínica) por el todo de la energía eléctrica. Metonimia, al tomar luz por electricidad (efecto por la causa).

Bibliografía

Benjamin, Walter. (1935) *lluminations*. Varias ediciones

Havelock, Eric. (1986) *La musa aprende a escribir*. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente. Barcelona, Paidós.

Innis, Harold. (2003) *The Bias of Communication*. Toronto, University of Toronto Press.

Magariños, Juan. "Guía elemental para un proyecto de investigación" en *Manual de estudios semióticos*. En línea 15/01/2007 www.archivo-semiotica.com

Mariniello, Silvestra. "L'électricité la puissance d'el artifice". Protocolo de investigación. Quebec, Universidad de Montreal, 2006.

McLuhan, Marshall. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York.
McLuhan, Marshall. (1969) *The Gutenberg Galaxy.* New York.
McLuhan, Marshall. (2005) *La aldea global*. Barcelona, Gedisa.
McLuhan, Marshall. (1964) "Introduction to Harold Adams Innis". In Innis, H. A. *The Bias of Communication* (pp. vii-xvi). Toronto, University of Toronto Press.

Peirce, Charles Sanders. (1955) *Philosophical Writing of Peirce*. Edited by Justus Buchler. Dover, NY.

Thomas S. Kuhn. La estructura de las revoluciones científicas, 1962.

La configuración del espacio público. Un acercamiento a *Facticidad y validez*

Oscar Espinosa Mijares

La intención de la presente ponencia es demarcar un momento particular del curso general de una investigación sobre el espacio público en la filosofía política contemporánea. A partir de una primera lectura de *Facticidad y validez,* de Jünger Habermas, me gustaría hacer unas consideraciones preliminares sobre la configuración del espacio público como se desarrolla en esta obra. Recurrir a este texto significa, por un lado, mostrar la actualidad que aún tiene este concepto para la reflexión filosófica del autor, así como mostrar las transformaciones y génesis del mismo. Específicamente, quiero centrar la atención de esta breve exposición en la pregunta sobre qué es lo que constituye el "espacio" de lo público. Para iniciar, es importante recordar que en su texto original sobre el tema, tesis de habilitación que se publicó en 1962 con el título *El cambio estructural de la publicidad. (Investigaciones sobre una categoría de la sociedad burguesa)*, Habermas (2002) no habla específicamente de espacio público sino de publicidad burguesa, y analiza las transformaciones de esa publicidad desde sus orígenes en el siglo XVIII hasta su radical transformación en el siglo XX. Sin embargo, sitúa ciertos referentes materiales y prácticas sociales en las cuales "anclar" el discurso sobre lo público. El contenido ideal-normativo de lo público como práctica de deliberación y formación del juicio crítico se ve reflejado en la fisonomía de la urbe del siglo XVIII, en las prácticas sociales como la crítica de arte, la discusión literaria o la deliberación de intereses comunes, así como también se refleja en ciertos medios de la época, principalmente la prensa. La imprenta, en la medida en que disemina una cultura de la escritura y la lectura, presenta el mejor terreno sobre el cual proyectar el discurso sobre lo público como lugar de argumentación y deliberación.

El diagnóstico que Habermas hace sobre la publicidad está constantemente oscilando entre estas tres dimensiones distintas. Por un lado, lo público refiere a un contenido empírico que es determinante para su desarrollo; aquí la necesidad de seguir las transformaciones sociales y los cambios económicos del modelo de producción, así como revisar cuáles fueron los cambios "materiales" más significativos del siglo XX

que llevarían a lo que Habermas llama una "refeudalización de la esfera pública". Por otro lado, el libro revisa el contenido filosófico que permitió se pensara lo público desde la perspectiva ideológica que acompañó a las diferentes épocas. El aspecto crítico de su trabajo, la manera en la que Habermas teje el núcleo de su discurso sobre lo público, precisamente en estas intersecciones, se incluye en la perspectiva que acude a un equilibrio de los elementos "materiales" e "ideales" que están implicados en la noción de espacio público. Es este un primer aspecto sobre el que me gustaría llamar la atención, ya que es precisamente la arquitectura de dicha estructura de lo público, la que nos invita y abre un campo de exploración que habría de verse transformado por la complejidad de nuestra sociedad contemporánea.

Esta genealogía del concepto en los escritos del filósofo alemán, que estaría marcada por el eje *Historia y crítica de la opinión pública-Facticidad y Validez*, muestra un desplazamiento de la mirada en el diagnóstico que Habermas hace sobre la esfera de lo público. Hacia el final de *Historia y crítica,* se muestra como inevitable el derrumbe del espacio público a partir de la segunda mitad del siglo XX y la inminente despolitización de la vida democrática. Las raíces ilustradas, tanto del modelo de espacio público como de la cultura democrática deliberativa, se verían cooptadas por las transformaciones mediático-publicitarias de la política gestadas en el siglo XX. Dadas estas condiciones, la política se convierte en un espectáculo mediatizado que refiere más al modelo de "publicidad representativa", que Habermas analiza en las formas cortesanas de lo público, que al modelo de libre raciocinio establecido por el siglo XVIII, este último sienta las bases normativas para considerar el ideal del intercambio y la constitución política de las sociedades democráticas.

Uno de los principales atributos que Habermas rescata de las nuevas formas de crítica, primero literaria y después política que habría de darse en los salones y cafés durante el siglo XVIII, es la paridad. La procedencia y jerarquía social no opera más en la defensa de ciertas opiniones sobre política, economía o arte. Sólo sobre la base de esta paridad, el que nadie tuviera una palabra ungida de cierta autoridad, se podía construir un argumento. De ahí que en este espacio de intercambio social Habermas encuentre los orígenes de la función racional y deliberativa del espacio público. El uso público de la razón como medio para la constitución de la vida política. A partir de las estructuras sociales emergentes, y ya instaladas totalmente en el siglo XVIII,

acudimos a una institucionalización de la crítica. Hay una condición de reciprocidad en la que vemos que el espacio público permite y surge, simultáneamente, de dicha institucionalización. Estas figuras de lo urbano hacen patente, según Habermas, la instauración de un modelo de racionalidad práctica. Es decir, la deliberación se teje conjuntamente con las prácticas cotidianas de vida cultural y, si no siempre se logra instaurar dicha moralidad, se muestra como un ideal, es decir, hay un contenido normativo que deriva de ciertas prácticas históricas. La pregunta sobre si realmente sucedió aquello que Habermas parece narrar utópicamente, no necesariamente desmantela el argumento habermasiano, ya que desde un inicio el filósofo alemán señala el contenido prescriptivo de su búsqueda historiográfica (Held, 1980).

Estas condiciones implantadas idealmente en el seno del siglo XVIII, se verán deterioradas por las prácticas políticas del XX. La tarea política se ve suplantada por los medios de comunicación de masas, y lejos de la promoción de esta libre deliberación racional separada de las instancias de poder, se promueve un nuevo acuerdo entre la publicidad (ahora entendida como marketing), los intereses económicos tanto de la administración como de las empresas, la sustitución de la negociación política por las "relaciones públicas", y esto necesariamente conlleva la despolitización del espacio público, su autonomía se ve suplantada por las condiciones económico-políticas que determinan su ejercicio. La "refeudalización de la esfera pública" diluye los límites y umbrales necesarios en donde lo común se gestaba en el intercambio y negociación de las distintas esferas público y privadas que determinaban la vida social. En la narrativa de Habermas se muestra la inevitabilidad de dicha transformación y se pretende, hacia el final de la obra, hacer un panorama de rescate, es decir, evaluar las formas por las cuales se podría retomar la idea de un espacio público que lejos de neutralizarlo se vuelva, una vez más, políticamente activo.

Cuando leemos el prólogo a la reedición alemana de *Historia y crítica,* escrito en 1990, vemos cómo Habermas reconoce y retoma ciertas críticas que se habían desprendido de un largo debate posterior a la recepción de su texto. El prólogo se vuelve sintomático por lo menos en tres aspectos: el debate sobre la noción de lo público inaugurado por Habermas toma una nueva relevancia a partir de la década de los noventa, transformado por la terminología de sociedad civil y ciudadanía. Por otro lado, las transformaciones tanto de esa esfera de lo público como del estado de

la cuestión teórica, se encuentran radical y vertiginosamente transformados después de treinta años, lo que sugiere una nueva consideración sobre el tema. Finalmente, y derivado de este segundo punto, Habermas hace notar la radicalidad de su diagnóstico sobre el derrumbe de lo público en el siglo xx y postula una perspectiva más abierta con respecto al tema: "si hoy me atreviera a investigar una vez más el cambio estructural de la publicidad, no sabría qué resultado tendría para una teoría de la democracia. Quizá uno que diera motivo para una estimación menos pesimista y para una perspectiva menos desafiante, meramente postulatoria, que las que di en su día" (Habermas, 2002, p. 36).

Luke Goode (2005) expone que gran parte del trabajo teórico de Habermas, especialmente el elaborado en los últimos años, pretende reelaborar el diagnóstico presentado en *Historia y crítica* sobre el destino trágico de la esfera pública. ¿Cómo salvaguardar la tendencia que entonces parecía inevitable, en la que se leía que a una mayor expansión y diseminación del régimen democrático, la esfera de lo público (elemento constituyente de dicho régimen) necesariamente se deterioraba y denigraba?

Como trasfondo teórico del prefacio a la edición de 1990, podemos citar algunos estudios previos a *Facticidad y validez*, que Habermas incluyó en su libro en forma de apéndices. Especialmente, "La soberanía popular como procedimiento", conferencia que Habermas escribió en 1988 para la conmemoración del segundo centenario del inicio de la revolución francesa. En ella el filósofo alemán recupera la fuerza normativa para nuestro presente de ciertas ideas producidas en ese periodo histórico. Lo que me interesa resaltar de dicho texto es que en él se encuentra una reconsideración sobre el espacio público, planteada en términos de vida urbana, diferente sobre aquella elaborada en *Historia y crítica*:

> En los centros urbanos se dibujan los rasgos de un tráfico social que viene caracterizado por formas de expresión socialmente desdiferenciadas a la vez que por estilos de vida individualizados. No resulta fácil descifrar la ambivalente fisonomía de este fenómeno. Es difícil decir si esta "sociedad de cultura" sólo refleja el mal uso que en términos comerciales y de estrategia electoral se hace de la "fuerza de lo bello", es decir, una cultura de masas semánticamente descolorida y de tipo privatista, o si podría representar la caja de resonancia de un espacio público revitalizado, en el que pudiese propiamente fructificar la siembra de las ideas de 1789 (Habermas, 1990: 597).

Este texto no profundiza en la discusión, sino que simplemente deja ahí esa "condición ambigua" de lo público contemporáneo. Un fenómeno ambivalente por el que no se toma partido, más, sin embargo, ya tampoco se condena como una tendencia irreversible del deterioro de la esfera pública. Con la sola mención de la "ambivalencia del fenómeno", Habermas indica un desplazamiento en la mirada y una transfiguración de la óptica que tenía en 1962. Parece que el espacio de lo público es ahora un lugar al cual habrá de vincularse mediante estrategias que "negocien" la polaridad que este espacio demarca. Al analizar esta perspectiva, vemos que se renuncia tanto a la apelación nostálgica a un pasado idealizado, como a la condena de las "nuevas formas" de lo público. La negociación teórica parte de esta distancia y, por otro lado, se pretende como mediadora de un optimismo irracional y un pesimismo intelectualizante.

Un escrito como "Soberanía popular como procedimiento" hace mucho más explícito el interés de Habermas por tratar exclusivamente las condiciones de esta normatividad de lo público y la mirada prospectiva con la que Habermas recurre a las ideas de 1789: articular ese pasado en la medida en que se convierte en una indagación sobre el presente. En este último artículo, el espacio público es visto como la instancia mediadora entre un poder administrativo, específicamente político, y otro comunicativo. Aquí el espacio de lo público tiene que ver con la cuestión sobre la formación de razón y voluntad públicas, para ello, se analizan las relaciones entre los sistemas de control administrativo y los espacios públicos autónomos, que si bien no tienen la posibilidad de hacer decisiones, sí pueden configurar de manera informal un poder comunicativo que cuestione los procesos de gobierno. Al hablar sobre la interacción entre los distintos elementos que configurarían esta mediación normativa de lo público, Habermas hace ver cuál es la perspectiva desde la que se puede plantear con toda libertad una configuración de lo político en términos prescriptivos:

> […] habremos de explicar cómo en principio es posible que la moral ciudadana y el interés de cada cual se entrelazan entre sí. Para que el comportamiento político normativamente sugerido, y aun exigido, sea **exigible** de verdad, esto es, sea exigible en el sentido de poder ser suponible, sin que tal suposición represente ningún exceso, la sustancia moral de la autolegislación que en Rousseau casi se contraía compactamente a un único acto, habrá de descom-

> ponerse y desgranarse en múltiples pequeñas partículas a través de distintos niveles y etapas del proceso procedimentalizado de formación de la opinión y la voluntad (Habermas, 1990: 613).

Aquí es necesario enfatizar el marco desde el que reflexiona Habermas: un territorio que ha de lidiar con el juego entre lo que es exigible y lo que puede ser supuesto, es decir, un marco de legitimación sobre el cual se pueda esperar algo de un comportamiento político. La ponderación normativa, como veremos más adelante, en una afirmación de Habermas, tiene que ver con "alternativas que en principio son posibles." Ya no hay una condena explícita sobre el deterioro de lo público sino que se intenta, a partir de ciertas relaciones sociopolíticas dadas, plantear un escenario que resulte factible y que sea deseable. Para ello el criterio de valoración tiene que ver con un tipo de comportamiento político "ideal" en la medida en que es "deseable":

> Los procedimientos democráticos estatuidos en términos de Estado de derecho, es lo que hemos visto, permiten esperar resultados racionales en la medida en que la formación de la opinión dentro de las instancias parlamentarias permanezca sensible a los resultados de una formación informal de la opinión en el entorno de estas instancias, formación que no puede brotar sino de espacios públicos autónomos. Sin duda este segundo presupuesto, el presupuesto de un espacio público político no hipotecado, es un presupuesto carente de realismo; pero bien entendido, no se lo puede calificar de utópico en un sentido peyorativo. Pues podría cumplirse a medida en que surgiesen asociaciones formadoras de opinión en torno a las que pudiesen cristalizar espacios públicos autónomos, y, resultando estos perceptibles como tales, introdujesen cambios en el espectro de los valores, los temas y las razones que en los medios de comunicación de masas, en las organizaciones formales, y en los partidos sólo se canalizan a través de relaciones de poder, deslimitando innovadoramente ese espectro a la vez que filtrándolo críticamente. Pero en última instancia la formación, la reproducción, y la influencia de tal red de asociaciones dependerá siempre de una cultura política igualitaria y de mentalidad liberal, sensible a los problemas de la sociedad global, de una cultura política ágil,

> móvil y aún nerviosa, de una cultura política en constante vibración, en una palabra, de una cultura política capaz de resonar (Habermas, 1990: 614).

Si me permití tan larga cita es porque una de las metáforas más significativas en *Facticidad y validez,* para caracterizar el espacio de lo público, es la de una "caja de resonancia"; dicho espacio es visto como un espectro sonoro construido a partir de interacciones acústicas. En esta cita "resuena" el espíritu crítico a partir del cual Habermas elabora su propuesta sobre lo público y, en términos más generales, su visión de la política como un espacio normativamente configurado. La pregunta que está detrás de este ánimo arraigado en las ideas "fructíferas de la ilustración", tiene que ver con aquella pregunta kantiana sobre ¿qué es lo que nos cabe esperar? Sin embargo, al situar la discusión en el marco del realismo, Habermas hace ver que su reconstrucción teórica está arraigada tanto en los momentos "concretos" en los que hay relación de poder, hay instituciones, estado de derecho y poder comunicativo (formal e informal); como en los momentos "ideales" que al considerar ciertas condiciones de carácter ***fáctico*** postulan posibles respuestas. Se conciben ciertos "usos" de esa "infraestructura", se proyecta un escenario deseable que espera un comportamiento de carácter práctico formado racionalmente, es decir, se construye un marco de ***validez***. Así, lo público parece estar en el umbral entre aquellas características que lo *constituyen* material y socialmente, como aquellas características que lo *han de formar* y transformar, que lo delimitan normativamente, que lo proyectan idealmente en términos de una actitud orientada a la praxis.

Para finalizar, es aquí donde me gustaría atenerme a sólo un par de aspectos de la lectura de Habermas sobre el espacio público en *Facticidad y validez*. En primer lugar, me parece que la estructura que utiliza para la elaboración de una noción sobre lo público puede ser repensada en términos de las nuevas prácticas sociales, así como de los medios disponibles para la construcción de dicho espacio. El desplazamiento de su mirada permite a su vez reconfigurar la noción de lo público a partir de la materialidad tecnológico-comunicativa de la sociedad contemporánea sin necesariamente llevar a una condena de la influencia sobre dichos medios en la posibilitación de las prácticas democráticas de lo político. La sociedad civil puede utilizar dichos medios en la construcción autónoma de los espacios públicos, para permitir que un flujo de

comunicación informal pueda tener un impacto en la formación de políticas de un sistema administrativo.

El espacio de lo público, procede Habermas, no puede ser definido a partir de los conceptos tradicionales de orden social, es decir, no es una institución, tampoco una organización; no cabe verlo como un entramado de normas, ni tampoco como un sistema. El espacio de lo público puede ser entendido como una red a partir de la cual se atrapan los contenidos informalmente producidos por la interacción social. ¿Cuáles son los hilos con los que se teje dicha red? ¿Cuáles son las interacciones espontáneas que logran cristalizarlo y darle una figura reconocible? Ambas preguntas tienen que ver con mi inquietud principal en este capítulo de Habermas, a saber, la materialidad del espacio de lo público, la concepción sobre dicho espacio y la forma en la que las interacciones simples de un mundo de la vida ahora radicalmente transformado pueden contribuir a articularlo políticamente. En este sentido, estaría pensando aquí, más que el discurso normativo que acompaña la caracterización habermasiana, en la topología de lo público, los sitios y lugares en los que se condensa dicha figura, los medios que lo constituyen y por ello lo pueden transformar y reinventar. Para tomar prestada una de las acepciones que al término de lo "público" dan Oskar Negt y Alexander Kluge, pensar lo público como "un concepto espacial que denota los sitios sociales o niveles en donde los significados son manufacturados, distribuidos e intercambiados" (Negt y Kluge, 1993). Habermas hace énfasis en la valencia específica que tiene para el término de lo público esta "espacialidad" en la que y a partir de la cual habría que pensar lo público: "El espacio de la opinión pública se distingue, más bien, por una estructura de comunicación que se refiere a un tercer aspecto de la acción orientada al entendimiento: no a las funciones, ni tampoco a los contenidos de la comunicación, sino al espacio social generado en la acción comunicativa" (Habermas, 1990: 441).

Habermas toma la noción de espacio público de "metáforas arquitectónicas del espacio construido en derredor", es decir, de asambleas, foros, escenas, ruedos, todas ellas figuras del espacio que implican una escena y una tribuna: una especificidad teatral asedia la construcción de lo público en esta lectura. Las nuevas formas de comunicación, los procesos de materialidad cibernético-virtuales, los nuevos lenguajes y las concepciones de espacio que implican el cine y la televisión, sugieren, según Habermas, "una generalización de la estructura espacial de las interacciones simples".

Es decir, esa nueva medialidad que late en la sociedad contemporánea produce un nivel más abstracto de las relaciones e interacciones sociales que son la moneda que acuña lo público. Esta abstracción no significa necesariamente una demeritación de las interacciones que estos nuevos lenguajes articulan. Una vez más, en contraposición a *Historia y crítica*, la consideración sobre dicho espacio se abre a nuevas posibilidades. Abierto ese horizonte, la investigación tendría que seguir los ecos producidos por las siguientes preguntas:

> ¿Qué *especies de espacios*, para parafrasear a Perec, podrían hoy en día consolidar un discurso sobre lo público? O mejor formulado, ¿qué tipo de transformaciones materiales y prácticas sociales sugerirían la concepción de otro espacio de lo público? ¿En qué medida la transformación del espacio, a partir de los nuevos medios y sus lenguajes, sugiere a su vez una transformación de lo público?

Bibliografía

Goode, L. (2005). *Jürgen Habermas. Democracy and the Public Sphere.* London: Pluto Press.

Habermas, J. (2002). *Historia y crítica de la opinión pública.* Barcelona: G. Gili.

Habermas, J. (1998). *Facticidad y validez*. Madrid: Trotta.

Held, D. (1980). *Introduction to Critical Theory.* Berkeley: University of California Press.

Negt, O., Kluge, A. (1993). *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere.* University of Minnesota Press. En Krauss, R. et. al. (Eds.) (1997). *October. The Second Decade, 1986-1996.* Cambridge: The MIT Press.

CAPÍTULO 5. LITERATURA Y SUEÑOS

Literatura fantástica y formación ética: la renuncia imposible

José Antonio Forzán Gómez

La contemplación, nos dice Roland Barthes, siguiendo un poco a Aristóteles, nos acerca a lo místico. En ese orden, el tiempo de hoy nos aparta de la teoría como nos ha alejando de la religiosidad contemplativa. Es en la observación donde surge el discurso teórico. En la paciencia del esteta.

La depreciación del discurso teórico y la prolificación de la búsqueda por las aplicaciones y la praxis, muchas veces desconectadas de la coherencia, sustituye, a partir del triunfo de un mal entendido pragmatismo de mediados del siglo xx, el desarrollo cabal de la construcción discursiva. Es decir, desde la renuncia a la teoría y a la valoración de la persona, la sociedad se vio presa de las necesidades instantáneas y discontinuas, que partían del inmediatismo y la respuesta corta y, muchas veces, oportunista.

Importaba más, pues, el llegar a la luna e implantar una bandera sobre su superficie, que construir la gran novela o declamar el gran poema lunario. Las consecuencias en la educación lo vemos ante nuestros ojos.

Los humanistas han sido desplazados por el técnico. Los estetas han sido llevados al terreno del anonimato. Los analistas requieren convertir toda articulación en una simple bisagra de conceptos desamparados.

Ante ello, las posibilidades de lectura y su implementación educativa se transforman en cualquiera de estas opciones:

1. Un discurso que pretende, a partir de una programación de escasos vuelos, especular sobre las lecturas debidas. Es decir, desde un enfoque positivista y condicionante, la lectura ha sido sumergida en el anonimato del deber ser institucional. Son las lecturas obligatorias y no otras a las que atienden o mal atienden las lecciones de los distintos niveles educativos. ¿A qué responden los criterios de las lecturas obligatorias? ¿A los clásicos o a los contemporáneos?

Más tarde nos ocuparemos de ello, pero baste recordar el debate suscitado tras la colocación de las llamadas Bibliotecas de Aula durante el último sexenio.

2. Otra opción imperante frente al triunfo de la tecnocracia, se ha instaurado un discurso efectista por parte de algunos intelectuales agrupados bajo el nombre de posmodernos. Jacques Lacan, Jean Baudrillard, entre otros, han comenzado a expropiar de las ciencias los conceptos para llevarlos a los temas que les convengan. De tal suerte que, para escapar del dogmatismo que critican, se han visto refugiados en sus propias consignas de fe, construcciones retóricas que bien documenta el libro *Imposturas intelectuales*. La dispersión de la posmodernidad y el apelar a la libertad por la libertad misma se ha constituido en una suerte de discurso de lectura que parte de lo llamado "contestatario" por sus propias instancias de poder, que esgrime el argumento de lo no institucional para consolidarse en otro plano discursivo.

3. La tercera alternativa es un discurso lúdico, creativo, que atienda, curiosamente, a las otras dos opciones, rescatando lo mejor de cada una y renueve a la lectura como un campo de formación, como un espacio de descubrimiento de lo humano. Como bases teóricas y metodológicas de esta posibilidad pedagógica, podemos encontrar la hermenéutica de Hans George Gadamer, la semiología de Roland Barthes en su complejidad y el enfoque axiológico-creativo desarrollado por Alfonso López Quintas. Sin embargo, este enfoque de lectura se desprende del encajonamiento en una teoría para insertarse en lo que Paul DeMan llamaría una lectura atenta de lo que Harold Bloom rescataría del canon occidental. Así, ante la aparente contradicción metodológica y epistemológica (pues eso es lo que realmente constituyen las formas de acercarnos a nuestras construcciones del mundo), el espacio de los juegos se perfilan para un mejor funcionamiento.

En estos breves minutos, y con el afán de cubrir el aspecto pedagógico que se espera de este ejercicio académico, comenzaré a señalar algunas líneas de acción y algunos aspectos metodológicos de esta tercera opción de lectura.

No puedo sino acudir a Roland Barthes para establecer, como él, que *el estilo* es algo que *pasa por el cuerpo*. La literatura, las opciones de lectura, serán dadas, precisamente, por aquello que nos ha formado, que nos ha calado, que nos ha dado prontitud para perfilarnos y delinearnos frente al otro.

En el caso particular, he encontrado en la literatura fantástica un escenario idóneo para el juego teórico y existencial. Quien se acerque a la obra de Tzevan Todorov, particularmente a su *Introducción a la literatura fantástica*, descubrirá que ese mal llamado "subgénero literario" es una ampliación de nuestra existencia. Pues como bien dice, al final de la lectura, el lector debe tomar decisiones. La ética decisional, precisamente, nos conduce por caminos hacia la plena realización no solamente personal sino también social.

La literatura fantástica (habría que preguntarse, en otro espacio y en otro momento, qué no es literatura fantástica) nos permite ubicarnos como seres libres ante un mundo que nos brinda posibilidades delimitadas de antemano. Ante las pocas opciones, el ser humano imagina. Y precisamente, como diría el entrañable Paulo Freire, la imaginación no es ejercicio de personas desconectadas de la realidad, sino de aquellos que imaginan por falta de lo concreto.

Quisiera abrir, pues, ese paréntesis fundamental ante la lectura. Lo primero que nos encontramos ante la lectura es el qué leer. Lejos de la postura de Gabriel Zaid ante los demasiados libros, se encuentra la decisión como acto fundamental. La lectura, pues, implica un compromiso.

Elijo determinado autor, determinado género, determinada época. Tengo un buen amigo que selecciona sus lecturas a partir de la editorial; claro que ese trabajo solamente es posible con editoriales de prestigio que eligen a sus autores por una identidad, por un compromiso, por una ética que se aleja de los criterios del mercado.

Esta elección que, en efecto, implica una renuncia y por tanto un éxito de índole nietzscheano, no es irrefutable ni intransferible. Podemos hacer escalas en nuestros recorridos literarios, saltar periodos, pelearnos con algún autor tras un pésimo libro. La lectura es lo más cercano a la vida que una persona puede conocer. Y esa es su gran virtud.

¿Qué sucede, entonces, ante las opciones? ¿Quién nos puede guiar? El trabajo del crítico encuentra su lugar en este espacio. Un buen crítico no es el capaz de destruir

una pieza literaria –aunque lo merezca–. El verdadero crítico, tampoco, es un lector ocasional. El crítico debe estar comprometido con la lectura como actividad lúdica, creativa, constructiva.

Así como alguna vez el Mtro. Rafael Tonatiuh Ramírez me instruyó que una persona que sabe de cine no es sólo aquel que ve cine si no el que lee sobre cine, puedo decir que el verdadero amante de la lectura es quien lee sobre literatura. No es quien se deja vencer por los libros de novedades de cualquier librería de prestigio, sino quien se acerca a los teóricos de la lectura.

Es lastimoso ver, y lo lamento sinceramente haber sufrido por tales causas, maestrías que se señalan a sí mismas como especializadas en cultura que no tienen un sustento de investigación ni mucho menos un sustento teórico para sistematizar lecturas. Quien desea estudiar humanidades debe comprender, como Jostein Gaarder, que si "el ser humano fuera simple, nosotros seríamos lo suficientemente estúpidos como para comprenderlo."

Más aún, la literatura es, como diría Roland Barthes, el arte que reúne a todas las ciencias, todas las disciplinas. La literatura, es la expresión del humano más compleja y, por tanto, la que nunca va a dejar de sorprendernos y guiar nuestros caminos teóricos. Lo que nos permite es, la teoría literaria como se había señalado, contemplar estéticamente esa pieza de humanidad, ese fragmento del cosmos del lenguaje que es la literatura. No hay literatura sin teoría ni teoría sin literatura.

A lo largo de los años que he tenido la oportunidad de trabajar con jóvenes de educación media, media superior y estudiantes de posgrado, así como con profesores de diversos niveles, me he encontrado por una renuncia de la teoría literaria. Las causas pueden ser muchas, que van desde el tedio que representa el leer textos tan indescifrables, como *La estructura ausente* de Umberto Eco, hasta la irrupción de reduccionismos clásicos relacionados con los modelos matemáticos de la comunicación.

Frente a esta última opción –los paradigmas matemáticos y lineales de la comunicación–, que si bien orientan al lerdo, descubren un manejo simplista de los postulados complejos. Así, el autor se ve reducido a emisor, el libro al mensaje y el lector al receptor. Cuando, si bien nos remontamos a estudios históricos y semiológicos de pensadores como Michel Foucault o Julia Kristeva, nos encontramos con que el autor es una figura creada por una necesidad social de relación de poder, el medio es un

mensaje que se redefine (para complacencia de Marshall McLuhan) y que se constituye como un tejido; y el lector, como diría Jerome Bruner (paladín del constructivismo), es capaz de crear mundos posibles a partir de su experiencia literaria.

El proceso de lectura, por tanto, es complejo porque genera oportunidades de vida, porque presenta imaginarios que nos transportan a sus aguas, que nos conducen hacia rumbos que nosotros no podemos programar.

Ante este horizonte de preguntas más que de problemas, la interrogante fundamental seguiría siendo, para todo académico, ¿qué leer? Me atrevo a tal afirmación porque nuestro *ethos*, precisamente, nos debería conducir a la lectura como actividad fundamental y fundacional.

No por nada en la academia clásica un *lector* es aquel que se interna en cierto autor o en cierta materia para sacarle el jugo más productivo. No por nada, las cátedras, en su sentido original y no en el enfoque pragmático y utilitarista que ciertas universidades señalan, es el lugar que ocupa la autoridad en la materia, quien dicta (una especie de lectura en voz alta, no hay que olvidarlo) a quienes servirán de lectores orales.

¿Qué leer, pues? ¿Lo dictado por el tiempo contemporáneo o lo que ha llamado Harold Bloom como textos canónicos? ¿Shakespeare o Borges? ¿Homero o Ibargüengoitia? ¿Cervantes o Coetzee? ¿Tolkien o Paz?

La respuesta la tendremos en la práctica creativa de la lectura. Roland Barthes afirmaba que leer es escribir. Si tenemos letra muerta ante nuestros ojos, si el texto sólo es un desparramadero de tinta y no nos ponemos a jugar con él, la cosa se termina y no hay más que discutir. No estamos leyendo, estamos viendo grafías sin sentido. La lectura impulsa a la escritura. El buen libro será aquel que nos impulsa a crear, desde nuestro muy particular diálogo como semiólogos –o semiotistas– con el mundo, ya sea la docencia, la arquitectura, la comunicación, la psicología y demás.

Por poner un ejemplo, si leemos este relato recopilado por Alexandra David-Neel:

> A orillas de un río, un monje tibetano se encontró con un pescador que cocía en una marmita una sopa de pescados. El monje, sin decir palabra, se bebió la marmita de sopa hirviendo. El pescador le reprochó su glotonería. El monje entró en el agua y orinó: Salieron los peces que había comido y se fueron nadando. (166)

Tenemos opciones ante el texto:

- Desinteresarnos de la lectura.
- Descreer del autor y tildar de superchería lo señalado.
- Pensar en el dolor fisiológico.
- Comprender la moraleja tibetana.
- Encontrar en la naturaleza parte de nosotros mismos.
- Hacer un dibujo de la escena.
- Generar un desarrollo urbano que permita la convivencia entre peces, pescadores y monjes.
- Implementar una dieta macrobiótica de respecto a los animales acuáticos.
- Estudiar los lineamiento generales del budismo.
- Dedicarnos a la meditación tántrica.
- Escribir una conferencia.
- Encontrar los actantes, los encadenamientos, los tropos y demás sortilegios semióticos.
- Centrar nuestra clase en la universalidad de la literatura.
- Y otros más que por tiempo no nos daría tiempo delimitar.

Podemos, si nuestro mundo es la academia, solicitar a nuestros alumnos que, una vez abierto el camino de lo incierto, lo recorran creando cuanto se les ocurra: una maqueta, una pintura, una canción, un ensayo. O podemos hacerlo nosotros si el tiempo nos lo permite.

Los textos canónicos (consagrado este último relato por la *Antologia de la literatura fantástica* Borges, Bioy Casares y Ocampo) nos dan buen espacio para resignificar el texto y, por supuesto, resignificarnos a nosotros mismos. Y me refiero a este tipo de clásicos porque tales tejidos nos dan mucha tela para cortar.

La lectura creativa, desde luego, no sólo debe impactar a alumnos de cualquier nivel. Debe transformar y dar plenitud a cualquier individuo sin importar su grado. Pero es el campo intelectual en donde esto se manifiesta como sentencia. Es fundamental que la lectura creativa transforme y dé plenitud al docente. Por ello, toda universidad, toda institución educativa que se precie de serlo, debe dar un espacio a los docentes para cultivar esta actividad.

La preparación de clases, más que a ejecutar programas en *Power Point* o a subir cuestionarios o calificaciones a Internet, debe estar orientada a la lectura profunda, a la reconstrucción de la misma y a la proyección personal de lo leído.

La respuesta al "qué leo" nunca debería ser: lo que me dé tiempo o lo que no me obligue a pensar. Debemos leer lo que nos supere, lo que nos configure, lo que nos resignifique.

Renunciar a la lectura debería ser un reto imposible. Y más para los académicos. Y aún más para los semiólogos. Quien quiera expropiar dicha actividad de nuestras vidas encontrará las repercusiones en el futuro próximo cuando sus hijos, intrigados por el maleficio de los libros, se acerquen a un profesor de semiótica a preguntarle, ya no por tal o cual concepto, si no al simple y a la vez trascendente: "¿Qué leo?" Y éste sólo le pueda responder: "Lo que diga la pantalla."

Por ello, este espacio para hablar de la lectura, para leer sobre la lectura, se agradece en su paciencia de esteta y en el escenario de la libertad individual que este acto representa.

Bibliografía

BARTHES, Roland (1953, 1972). *El grado cero de la escritura; nuevos ensayos críticos*. Siglo xxi: México. 2000.

_____ (1966) *Crítica y verdad*. Siglo xxi: México. 1998.

_____ (1969). "El análisis estructural del relato. A propósito de Hechos 10-11", en BARTHES, Roland; RICŒUR, Pierre; LÉON-DUFOUR, Xavier *et al*. (1971). *Exégesis y hermenéutica*. pp.: 143-163. Ediciones cristiandad: Madrid. 1976.

_____ (1970) *S/Z*. Siglo xxi: México. 1997.

_____ (1974,1977) *El placer del texto; Lección inaugural.* Siglo xxi: México. 2000.

_____ (1975) *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairos: Barcelona. 1978. (1975) *Barthes por Barthes*, Trad. Julieta Fombona Zuloaga, Col. Memorabilia, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1997.)

_____ (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo xxi: México. 1999.

_____ (1980) *La cámara lúcida; Notas sobre la fotografía*, Paidós: Barcelona. 1994.

_____ (1984) *El susurro del lenguaje; Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós: Barcelona. 1987.

_____ (1985) *La aventura semiológica*. Paidós: Barcelona. 1993.

BAUDRILLARD, Jean (1995). *El crimen perfecto*. Anagrama: Barcelona. 1996.

BRUNER, Jerome (1986), *Realidad mental y mundos posibles*, Gedisa, Barcelona, 1988.

DERRIDA, Jacques (1996). *El monoligüismo del otro.* Manantial: Argentina.

_____ (1981). *Las muertes de Roland Barthes*. Taurus: México. 1998.

ECO, Umberto (1998) *Entre mentira e ironía*. Lumen: Barcelona. 2000.

FREIRE, Paulo (1984), *La importancia de leer*, Siglo XXI, México, 1986.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996). *La crítica literaria del siglo XX*. Edaf: España. 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1993). *Mirar, Escuchar, Leer*. Siruela. España. 1998.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso (1986). *Análisis literario y formación humanística*. Escuela Española: España- 1986.

LYOTARD, Jean-Francois (1994). *La condición posmoderna*. Cátedra: Madrid. 1994.

PAZ, Octavio (1956). *El arco y la lira*. FCE: México. 1993.

POUILLAN, Jean *et al.* (1975). *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI: México. 1975.

SARTORI, Giovanni (1997). *Homo videns; La sociedad teledirigida*. Taurus: Madrid. 1998.

SASSURE, Ferdinand de (1906-11). *Curso general de lingüística*. Alianza Editorial: México. 1992.

SOKAL, A.; BRICMONT, J. (1998). *Imposturas intelectuales.* Paidós: Barcelona. 2002.

SONTAG, Susan (1982). *A Barthes Reader*. Hill and Wang: Nueva York. 2001.

TODOROV, Tzvetan (1968). *Introducción a la literatura fantástica*. Coyoacán: México. 1998.

VATTIMO, Gianni (1990). *En torno a la posmodernidad*. Anthropos: Barcelona. 1994.

ZAVALA, Lauro (1993), *Humor, ironía y lectura*, UAM-X, México.

Anclajes para una semiótica de los sueños. Relatos, textos, signos y símbolos en la actividad onírica

Ozziel Nájera

El objeto de estudio de la semiótica es de relación concreta con el sentido, esto es, se aboca a las significaciones que puede presentar –o representar– un relato o un texto, pero no por ello excluye cualquier otra manifestación significante. Es por excelencia la ciencia que estudia el signo en general, esos objetos portadores de sentido. Sin embargo, los resquicios en donde se encuentran escondidas las estructuras subyacentes que tejen una gama de significados más ocultos pueden encontrarse en múltiples *con-textos* y códigos culturales.

La semiótica se ha encargado de penetrar en modos de comunicación, códigos paralingüísticos, epistemológicos, en morfología, en artes, en relatos, en el reto hermenéutico que presenta el símbolo, pero escasamente encontramos literatura que se avoque a adentrarse en el irracional mundo onírico. Quizá por la misma falta de lógica que presente, o tal vez por la carencia de una estructura definida, pero sin duda alguna es claro que la actividad onírica ha formado parte del ser humano desde su aparición, a la par de que los científicos en la actualidad formulan que desde el vientre materno el feto presenta una actividad eléctrica cerebral adecuada y la presencia de estímulos que construirán sus contenidos.

Es por ello que es menester percibir el lenguaje del sueño desde una perspectiva semiótica; entender al sueño como portador de un sentido, como un vehículo formador y procesador de imágenes, de signos y símbolos que entran en juego para ofrecer una narración, un relato que podemos analizar desde varias posturas semióticas.[1] Describir las condiciones de producción y comprensión del sentido que se le ha dado

[1] Es un hecho que la interpretación de los sueños ofrecida por Sigmund Freud y Carl G. Jung puede orientarnos en muchos sentidos, pero si se tratara solamente de encontrarle el lado psicoanalítico estaríamos dejando de lado otros enfoques como el antropológico, el semiótico, el histórico y literario que tienen mucho que ofrecernos para enriquecer su estudio.

a los sueños resulta una labor básica no sólo para profundizar en las formas en que la mente humana[2] trabaja, sino también en la manera en que los efectos culturales y de la vida social intervienen en la comprensión de la realidad de cada uno de nosotros y de los que nos rodean.

El sueño es un texto y también un relato que en ocasiones puede tomar dimensiones sociales (las vertientes de la psicología profunda proponen la visión del mito como el sueño colectivo) que compondrían las formas del imaginario el cual a su vez tendría efecto sobre las representaciones individuales. Un ir y venir continuo de imágenes en circulación cargadas de sentido que varían en dimensión de lo subjetivo a lo colectivo.

El lexema "sueño" dentro del idioma castellano terminó por liarse con dos palabras latinas: *somnus*, que hace referencia al "acto de dormir", y por otro lado tenemos la palabra *smonium*, en correspondencia con "la representación de sucesos imaginados durmiendo".[3] Por lo que a veces resulta común que el sentido bajo el que se aplica la palabra nos remita a una semiótica del sueños que tiene que ver más con los escenarios bajo los que el soñante se sitúa antes, durante y después de dormir, y no sobre los contenidos que nos ofrece el relato onírico que es allí hacia donde nos queremos dirigir.

El sueño se ha constituido en la historia de todos los pueblos como un importante vehículo portador de sentido: ha sido cargado muchas veces de una voz divina que trata de entrar en contacto con los seres humanos a través de algún individuo portador de este preciado don; otras veces posee una visión profética de eventos sobre los cuales hay que advertir al mundo circundante; se le ha dado un sentido oracular para advertir al consultante –Patricia Cox Miller señala que la práctica de la adivinación en la antigüedad va más allá de un simple saber oculto, sino que "es un apropiación imaginal y poética de aspectos del mundo natural (incluidas las relaciones y actividades humanas) de cara a la construcción de un lenguaje de signos".[4] Estos últimos eran articulados, de manera que proporcionaban y daban forma a figuras que salían a relucir cuando se

[2] Para más detalle revisar: Moreira, Hilia, "Para una semiótica del sueño", en Revista *Relaciones*, Serie Signos # 4, http://fp.chasque.net:8081/relacion/

[3] Corominas Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispano,* pp. 295-337.

[4] Patricia Cox Miller, *Los sueños en la antigüedad tardía*, p. 23.

exploraban ansiedades, miedos y otras formas que se ocultan bajo la superficie de la conciencia que se desviaban hacia las pesadillas o las apariciones de difuntos en la escena onírica–.

Los sueños vistos como un fenómeno significativo han permanecido vigentes durante la historia de la humanidad. Podemos encontrar referencias a ellos en la literatura y el arte, ya que en su momento fueron un hecho revelador para los que lo experimentaron, al generar en su mente y en su comunidad imágenes y símbolos que se tornaban muchas veces inteligibles e inaccesibles para el común de la gente y que justificaban algún acto irracional basado en el sueño. Gran parte de ellos han sido –y siguen siendo– tomados como señales que expresan al individuo terrenos del inconsciente que ignora, de representaciones de sí mismo y de su entorno social.

Goya, Francisco, *Capricho nº 43*, *El sueño de la razón produce monstruos, 1793-96,* Museo del Grabado de Goya

Goya no se equivocaba al expresar en su grabado *Capricho nº 43, El sueño de la razón produce monstruos,* en el cual el pintor aparece rendido sobre su mesa de trabajo, donde una serie de animales nocturnos surgen rodeándole, sus propios monstruos, sus propias imágenes y fantasmas. Como si estuviera indicando con esta imagen la manera en que la razón libera sus sombras durante el sueño, a través del inconsciente, –razón por la cual muchos suponen una especie de anticipo del Surrealismo.

En la actualidad, con su constante entramado de imágenes, muchas de ellas obtenidas de los medios de comunicación, los sueños otorgan hasta cierto punto una influencia en el quehacer cotidiano. Siguen formando un modelo distintivo de imaginación que moldea en más de una forma nuestra realidad –un hecho concreto lo hallamos en que la "realidad" de la que comúnmente hablamos parte de la estimación de que somos conscientes.

Cada individuo que se sienta frente a un televisor, o se topa con un anuncio publicitario elaborado en otro país, o simplemente trata de disfrutar con su familia un domingo en el cine, entra en contacto con una enorme gama de configuraciones imaginarias, las cuales a su vez moldean y recrean otros imaginarios individuales. Éstas, en algún momento circularán hacia el banco de datos del imaginario colectivo para una vez más revelarse en una nueva imagen mostrada por los medios, quienes se han encargado de retroalimentrse de la imaginación colectiva.

Es de esperarse que los relatos frente a los que nos encontremos presenten una densidad de símbolos que quizás posean diferentes niveles de análisis que tal vez analizados desde la semiótica puedan ofrecernos una variedad de caminos para profundizar en la "realidad" de los sueños.

Bibliografía

COX MILLER, Patricia (2002) *Los sueños en la antigüedad tardía*. Siruela, España

J. COROMINAS & J.A. PASCUAL (1980- 1991) *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 tomos, Ed. Gredos, Madrid

CAPÍTULO 6. SEMIÓTICA DEL SONIDO Y DE LA MÚSICA

Notas sobre semiótica y música. Apuntes aplicables a la música regional sinaloense

Tanius Karam

La semiótica musical y sus problemas

Para López Cano, la semiótica de la música (SM) se ocupa del estudio de los procesos por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien. Es de subrayar que la semiótica no se interesa por definir los significados de algo, sino por describir los procesos por medio de los cuales éstos son generados. Esto es uno de los rasgos que la distinguen de la hermenéutica. La semiótica realiza su estudio de la significación a partir de la noción de signo. El signo es el objeto de estudio de la semiótica, al tiempo que un artefacto teórico por medio del cual ésta modela los procesos de significación que pretende estudiar. Ésta es otra característica que la distingue de otras disciplinas que también tienen por objeto de estudio los procesos de significación.

Una de las características de las diversas semióticas de la música es que se trata de *teorías musicales comprensivas*. Esto quiere decir que no se detienen en la teorización de parámetros aislados de la estructura musical (melodía, ritmo, armonía, timbre, etcétera) sino que desarrollan un complejo discurso con dimensiones tanto estéticas como técnicas, haciendo explícito una concepción de música en la que la significación cobra un papel fundamental. De este modo, además de métodos de análisis musical, las teorías semióticas de la música ofrecen una rica batería de reflexiones de naturaleza estética sobre uno de los problemas más insondables de la filosofía de la música: el del significado de la música. De hecho, en mi opinión, el aporte de las diferentes teorías semióticas de la música es mayor en el ámbito de la reflexión estética que en el de la metodología analítica. Sin embargo, actualmente muchas de sus técnicas analíticas están en constante revaloración. (Cf. López Cano, 2006)

Para Martínez (2007), la SM tiene tres campo interrelacionados de investigación:

1. *Semiosis musical intrínseca*, o el estudio del signo musical consigo mismo. En este campo se trabaja con la significación musical interna. Se trata de la semiótica de la materialidad musical. La semiosis intrínseca abarca el problema de las

cualidades musicales, la realización de obras y estructuras musicales, y los hábitos de organización en la música, tales como sistemas musicales, estilos y escuelas.

2. *Referencia musical*, o el estudio de los signos musicales relacionados con sus posibles objetos. Se trata aquí de la investigación de las representaciones musicales de una variedad de objetos acústicos o no acústicos. Las principales cuestiones de este campo incluyen: cómo un signo musical se refiere a su objeto, los posibles objetos representados por la música y sus modos de existencia, las posibles relaciones entre un objeto y la manera como lo representa el signo.

3. *Interpretación musical*, o el estudio de los signos musicales relacionados con sus interpretantes. En este campo se investiga la acción de los signos musicales en una mente potencial o existente. Las cuestiones de interpretación musical pueden ser divididas en tres sub-campos: (3.1) percepción musical, (3.2) ejecución, y (3.3) subdividido en inteligencia musical y composición. La inteligencia musical abarca análisis, crítica, educación, teoría de la música y semiótica musicales.

El esquema, sobre todo quienes hemos trabajado la teoría de la comunicación, parece sugerente, porque evoca esos tres subsistemas que forma parte del "punto de vista comunicativo" que pueden dar pie para un programa de semiótica de la producción, de la expresión musical y la recepción-interpretación del fenómeno sonoro-musical. De manera particular para las teorías de comunicación, esta perspectiva es sugerente y constituye un aporte que desde esta disciplina se puede hacer al conjunto de las humanidades y las ciencias sociales.

Desde una perspectiva más saussuriana, Shultz (1993: 29-31) propone una perspectiva diacrónica coincidente con una perspectiva intencionalmente histórica de las transformaciones del fenómeno musical; una de sus metas sería la búsqueda del sentido de los cambios estilísticos en la historia de la música; se trataría de caracterizar la semántica estética de cada estilo musical para describir de manera especial las transformaciones y los cambios históricos. La perspectiva sincrónica tiene entre sus inquietudes al sentido de la creación musical, la naturaleza de la imagen musical, las dimensiones del tiempo y el espacio en la música, las relaciones que se entablan entre la percepción y otros aspectos musicales.

Una descripción semiótica de la música

Una descripción musical muy básica podría corresponder a que los fenómenos musicales (aquellos que se presentan en la mente como música) pueden constituirse 1. meras cualidades acústicas (primeridad); 2. existentes individuales (segundidad); 3. como hábitos o signos (terceridad).

De acuerdo con Peirce, el pensamiento sólo es posible mediante signos.[1] Esta noción se extiende evidentemente a la música. Un signo musical puede ser un sistema, una composición o su ejecución, una forma, un elemento interno a esa forma; o aun, un estilo, un compositor, un músico o su instrumento, y así sucesivamente. De cualquier modo, según Peirce, el proceso de significación ocurre por la relación triádica de un signo y el objeto que él representa para un interpretante que, en el caso de la música, es otro signo desarrollado en la mente del oyente, músico, compositor, analista o crítico (véase figura l). La semiosis musical, o el proceso de significación en música, puede ser estudiada en sus relaciones entre signo, objeto e interpretante, cuando entonces la clasificación de los signos se transforma en un instrumento de análisis.

La estructura del signo y la naturaleza de su acción, o semiosis, se desdobla en la clasificación de los signos. Es conocida en la literatura sobre Peirce la siguiente tabla de las tricotomías.

Tabla 1 - Tricotomías peirceanas

	El signo	El signo	El signo
	en sí mismo	*y su objeto*	*y su interpretante*
Primeridad	Cualisigno	Icono	Rema
Secundidad	Sinsigno	Índice	Dicente
Terceridad	Legisigno	Símbolo	Argumento

[1] Véanse los *Collected papers* 1.538, 4.551, 5.253.

Llevado a la descripción musical básica, Martínez (2007) propone la siguiente relación: La **primera tricotomía**, el signo en relación consigo mismo tenemos los siguientes ejemplos:

- *cualisigno*, una cualidad, por ej., un timbre
- *sinsigno*, un existente individual, por ej., una ejecución de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz;
- *legisigno*, una ley o convención, por ej., la forma sonata.

Para la **segunda tricotomía**, el signo en relación con su objeto:

- *icono*, un signo que representa su objeto por el hecho de que, en sí mismo, posee cualidades semejantes a él, por ej., los cantos de pájaros en la *Escena 1. unto al arroyo* de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven;
- *índice*, un signo que representa su objeto por el hecho de que se relaciona dinámicamente con él, por ej., un solo de *sitar* como signo de la música de India;
- *símbolo*, un signo que será interpretado como refiriéndose a su objeto meramente debido a un hábito o convención, por ej., un himno nacional, un *leitmotiv*.

Para la **tercera tricotomía**, el signo en relación con su interpretante:

- *rema*, un signo que para su interpretante constituye apenas una posibilidad, por ej., la audición de un concierto de música aleatoria;
- *dicente*, un signo que para su interpretante es un signo de facto, por ej., el reconocimiento de una determinada composición en un concierto;
- *argumento*, un signo que para su interpretante es un signo de ley, por ej., un análisis musical en una revista especializada.

En la última de nuestra exposición aplicaremos algunos de estas observaciones en el marco de una definición semiótica general sobre la música de banda.

Anotaciones semióticas y socioculturales sobre la música regional del noroeste ("música de banda")

Entretelas de la definición sobre la "música de banda"

En la segunda mitad del siglo antepasado, comienzan también algunas menciones a la música producida por las comunidades del lugar. El origen de la banda como tal tenemos que buscarlo en las agrupaciones militares que fueron dejando giros y huellas, lo mismo durante estancia de algunas guarniciones estadounidenses y europeas, que de las agrupaciones localmente formadas que rápidamente generan sus aspectos propios.

La música de banda resulta un fenómeno de mucho mayor interés de lo que parece. Por principio, su carácter marginal, al grado que no ha merecido interés si quiera de historiadores musicales o etno-musicólogos, más que en estudios como rarezas. Los trabajos académicos sobre banda son realmente muy escasos (aun dentro de los especialistas de la música folclórica); el primer estudio hecho por un sinaloense sobre la música de su estado, es del 1980.[2] La propia Simonett (2004) da cuenta de lo que para ella supuso incursionar a la música folclórica mexicana, y más específicamente la banda sinaloense, los comentarios irónicos de los que fue objeto cuando charlando con colegas y amigas comentaba su interés por este espacio cultural y modo de expresión.

Uno de los primeros aspectos a considerar es la propia definición de la banda, la cual es objeto de una extraordinaria dispersión semántica: se habla de "tecno-banda", "banda contemporánea", "banda sintetizada" o neobanda. Por ejemplo, para la revista *Furia Musical* se utilizan "tecno-banda" y "banda" como sinónimos. Los recursos electrónicos y su relativa colocación en el mercado estadounidense ha facilitado una difusión mayor de la banda como tipo de sonoridad. El morfema "banda" se puede aplicar igualmente a la "banda de música" (así en general), "bandas populares", "bandas de viento" o a sus modalidades electrónicas.

De cualquier manera, la "banda" no es solamente un tipo agrupación, constituye uno de los signos identitarios de la región y concretamente de Sinaloa como estado,[3] y a

[2] Nos referimos a Flores Gastelum M. (1980) *Historia de la música popular en Sinaloa*. Culiacán: DIFOCUR.

[3] Un signo cultural de dicha aceptación es que el logotipo de las placas que llevan todos los carros comprados en el estado de Sinaloa, es la tambora (hay otro tipo de matrícula que es el tomate).

los que bien pudimos ubicar lo que Ricœur (citado por Simonett, 2004: 149) dice sobre la distancia temporal, en el sentido que no es intervalo muerto, sino una transmisión generadora de significados. La banda como fenómeno y expresión conecta y organiza aspectos de la experiencia desde el umbral semántico que posibilita. Constituye un componente macro-semiótica, de tipo indicial que al mismo tiempo porta elemento de sentido ubicados a un nivel más amplio. La banda como fenómeno sociocultural no se interpreta y define únicamente por su primeridad sonorosa, es un fenómeno de fuerte raigambre cultural y mediática, en una zona (como el noroeste mexicano) que en general ha participado de manera periférica en las expresiones culturales dominantes de México.

La música interpretada por las "bandas sinaloenses" es una combinación de géneros y discursos, no remite únicamente a un género, estilo o tipo de música ("folclórica", "popular", "grupera"). Si bien remiten a una matriz agrupada sintéticamente en el término "música banda" (por la instrumentación usada), éste es impreciso: ni el origen de la música que se interpreta es de "banda" ni la banda remite a las formas originales que le son propias en la historia de esta agrupación en el noroeste mexicano. En el repertorio de su docena de discos encontramos referencia a géneros antológicamente asociadas al norte del país. El discurso sonoro yuxtapone huellas del folclore regional con los estilemas y aspectos del gusto en el discurso mediático, en una serie de juegos y contrapesos que eventualmente pueden permitir varias lecturas en una interpretación, y que de hecho pueden explicar el éxito en la circulación (principalmente en el noroeste). El discurso adquiere significados y usos específicos en contextos asociados a rituales de vida cotidiana (fiestas, festivales, desfiles, eventos públicos) que particularmente conviene estudiar para la banda como un dispositivo que marca dichas prácticas y las impregna de valoraciones para sus usuarios.

La "música de banda" como ecosistema mediático

Abril (2004) nos ha advertido como hoy no hay práctica cultural que quede fuera del espacio de acción de los medios, así como éstas (y de manera mas amplias las industrias culturales y no sólo los medios) pueden entender fuera de su función de mediación. Aceptamos una cierta tensión entre la tendencia a la homogenización y hacia la diferenciación cultural, tanto en la música como en la imagen visual (que

vale para los formatos de "música popular", los cuales muy pocas veces se asocian de manera única al discurso sonoro sin referencia a la iconografía, sistemas tipográficos o demás construcciones elaborados por la industria del video, la presentación en TV, etcétera). Las industrias culturales no transmiten contenidos sino que median relaciones humanas, de conocimiento y sensibilidad. Cabe aquí la idea de materialidad, y a pesar de que la materialidad principal que analizamos es la acústica y estética, hay claros componentes visuales, cognoscitivos, ideológicos, culturales e históricos que son igualmente importantes en la práctica cultural a analizar.

Para entender las relaciones entre música con/en su ecosistema mediático y conocer la expresión musical como práctica semi-discursiva, no hay que olvidar el contexto de grandes cambios en el espacio cultural (a nivel local y mundial) que viene alterando el mapa de los saberes, gustos. Asistimos a transformaciones en los imaginarios colectivos, de la cual no sólo cuenta las imágenes, sino las "imágenes sonoras". Entre éstas la música ha adquirido una importancia enorme en la conformación de las representaciones colectivas, identidades, formas sociales de producir y compartir significados; es un factor de movilización y construcciones, de visibilización identitaria y rasgos de la cultura, lo mismo en su espacio de origen que en otros contextos (por ejemplo la música de banda en los Estados Unidos).

Las formas discursivas derivadas de la música de banda nos presentan varias formas: la grabación discográfica, el concierto en directo, el video por el canal por cable de música grupera (*Bandamax*) son plataformas para modos diferenciados de experiencia y aprendizaje social; y por supuesto para la consumación de un determinado sentido de la música y la recepción. Varías las experiencias receptivas y apreciación en el concierto o el video, como música en el teléfono celular, MP3 o el iPod, ferias regionales o locales, cuando se escucha con un grupo de amigos o bien con el CD a todo volumen en el auto. Si bien cada experiencia tiene rasgos únicos, cada vez más la música es una combinación en formas de interacción cuya semiosis que enlazan lo íntimo y lo público, lo próximo y lejano que propone nuevas experiencias y construye.

Los vaivenes del timbre en la "banda"

Uno de los componentes del fenómeno sonoro para iniciar su caracterización es el timbre de la banda como tal. De todas las cualidades que puede asumir el sonido musical,

tal vez la más íntima y específica es el timbre. Es una vía próxima de identificación. El timbre puede dar cuenta, por ejemplo para el caso de la voz humana, si es hombre o mujer, niño o joven, etc. El timbre (y tal vez el ritmo) apela de manera más poderosa la sensorialidad del escucha, de una manera análoga al color en la pintura. El timbre da un protagonismo expresivo según momento y circunstancias de los pasajes musicales en el transcurso de una obra. El timbre tiene una explicación acústica a partir del material del instrumento, longitud, grosor, tensión y espesor. La elección del timbre en la composición corresponde a ese ropaje sonoro que (toda proporción guardada) la retórica llama *elocutio;*[4] en ocasiones, la composición se ve motivada por la concepción que el compositor realiza de este "ropaje". Las cualidades expresivas del timbre han sido objeto de nutrida adjetivación que rescata del todo en palabras, por ejemplo, el clarinete (que se usa en la banda), se dice tiene un timbre "liso, abierto, casi hueco" (Cf. Schultz, 1993: 41-48).

La banda es básicamente sonoridad, si por ello entendemos la presencia del espectro sonoro ocupado, irrumpido sin otro afán de confrontación. Es contundencia y claridad en la sonoridad de los instrumentos de metales (clarinete, tuba, trombón) que dan brillantez y precisión a un sonido que no siempre puede ser matizado, al menos en gradaciones muy sensibles y sutiles. Este carácter hace caso que su manifestación lleve al movimiento y la atención. No es posible pasar desapercibo o indiferente. Este rasgo necesariamente de relación (es difícil escucharla solo) es proporcional a su contundencia. Su fuerza es básicamente meta-comunicativa, implica una relación.

La "música de banda" es un dispositivo de producción, un sistema sonoro diverso que tiene como peculiaridad (en su exposición mediática) significar el material sonoro e integrar, aun cuando se trata de canciones vehiculadas desde otros dispositivos o géneros (cumbia, mariachis, boleros, ranchera), elementos semánticos que los intérpretes saben adaptar e incluso jugar con posibilidades no dadas.[5] A diferencia de lo

[4] Los antiguos consideraban la elocución como el "ropaje lingüístico" con el que se visten las ideas; y para algunos es también sinónimo de estilo. Dentro de la *elocutio* se procede a la elección (*Electio*) de los tropos y figuras, y además se realiza la composición (*compositio*) que consiste en disponer las expresiones, conforme al orden sintáctico, dentro de cada oración y cada frase; es decir, en la conformación sintáctica y fonética de las frases, las oraciones y las series.

[5] Pensamos en el caso del ensamblaje hecho por parte de la banda "El Récodo" a varias canciones interpretadas por otro sinaloense: Pedro Infante.

que ocurre en la música "culta", o donde la creación puede suponer el tema, motivo y el ropaje sonoro; la interpretación de banda procede inversamente: cualquier tema, motivo expuesto anteriormente lo trasvase a las posibilidades expresivas de la banda con efectos que pueden ser más o menos efectivos. A diferencia de los temas que nacen imbricados con una sonoridad (imbricación en la que encuentran su sentido), las cualidades expresivas de la banda adjetivan la balada o la cumbia, la ranchera.

Cierre

Por más anodino que pueda parecer el ejercicio que intentamos, al proponer algún punto de vista semiótica para la música de banda, en realidad, como han señalado quienes postulan un enfoque básicamente cultural para el estudio de la semiótica, cualquier práctica cultural puede analizarse semióticamente; más aún, se piensa que no existe otro punto de vista que no sea éste. Más allá de las postulaciones semio-culturales de corte lotmaniano, que no intentamos ahora, sí nos parece que por lo pronto podemos avanzar con algunas descripciones y acercamientos que nos den pies sobre posibilidades comprensivas en algunos fenómenos. Si bien las siguientes caracterizaciones, más que estrictamente semiótica (en tanto no explica funcionamientos relacionales) puede ser mencionada como "proto-semiótica", constituye algunos ejercicios que nos ayude a profundizar.

- *Cualisigno*, una cualidad, por ej., un timbre característico que hace prácticamente inconfundible a la banda. Lo hemos señalado en el apartado 3.3.
- *Sinsigno*, un existente individual, es un *representanem* formado por una realidad física. Si bien esto lo podemos señalar sobre cualquier obra, existen notables diferencias en primer lugar si son básicamente instrumentales o portan el anclaje de la voz. De cualquier manera, parece que la sonoridad particular e individual de la banda posee semas inconfundibles.
- *Legisigno*, una ley o convención, por ej., algunas de las formas convencionales que *vehicula* la música de banda. Para el discurso musical este representamen formato por una ley de regularidad son una serie de formas en la música vernácula que la "banda" respeta y observa (por ejemplo las frases previas que sirven de marco preliminar a la entrada de la voz; las formas básicamente estables que se traducen

en un cierto tiempo –no hay una canción que dure 10 minutos– y una estructura musical propia del bolero o la balada). Los cantantes, interpretes y oyentes ya han escuchado canciones y esperan ciertas regularidades que si fuesen violentadas serían inmediatamente identificadas como tal.

Para la **segunda tricotomía**, el signo en relación con su objeto:

- *Icono*, es el tipo de signo que se relaciona con su objeto por tener alguna semejanza con éste. La música de banda ofrece algunos ejemplos típicos cuando se reproducen "sonidos de armas" (golpes de bala dados por la tambora) en algunos narco-corridos; o eventualmente el relinchido de un caballo.
- *Índice*, es particularmente, porque la "banda" como tal es un índice topográfico de la región del noroeste y particularmente Sinaloa (aunque no sea exclusiva de este estado). Con todo lo que la referencia a esta zona conlleva y lo que la propia música de banda ha estandarizado por sus usos sociales mayoritarios. Hay que recordar que para Peirce formalmente no hay referencia, sino sistemas relaciones que se activarían, en este caso en la comunicación musical.
- *Símbolo*, ciertas manifestaciones en la música de banda condensan actitud con las cuales los oyentes (pensamos sobre todo en el oyente en el noroeste del país) sienten identificación: más allá de las canciones toponímicas (que cumplen para nosotros un "valor indicial" en el repertorio de la música bandística), tenemos por ejemplo el "sinaloense" como un elemento prototípico, acaso el principal símbolo dentro de la producción de este tipo de música. Si bien tiene un funcionamiento indicial, como hemos señalados, cumple otro más complejo, el simbólico, al ubicarse en lugar de atribuciones identitarias que llevan a marcar las relaciones entre los oyentes y postular a la banda misma como símbolo de "ser sinaloense", y acaso portadora de todo lo que la banda puede connotar.

Para la **tercera tricotomía**, el signo en relación con su interpretante:

- *Rema*, un signo que para su interpretante constituye apenas una posibilidad, por ej., la audición de un concierto de música aleatoria;
- *Dicente*, son todos los signos que el escucha reconoce como propio de una región, un género o intérprete. Para el caso de la música de banda, originalmente

adscritas fuertemente a un poblado, el Dicente es el reconocimiento del lugar y la identificación del propio espacio. En muchos interpretes la música se plaga una topografía que genera lo mismo complicidad que instrucciones para decodificaciones más dependientes del marco específico de escucha.

- *Argumento*, se remite a la producción musicológica de la música. Resulta, como hemos señalado, lo significativo que tiene esta música como poco estudiada. No hay que dejar de considerar que la "música de banda" pudo haber sido el icono de la música nacional; a diferencia del mariachi, la "banda" tardó en ingresar a los medios y su difusión fue más lenta; éstos y otros fenómenos explican la banda como signo-argumento al cual se le confieren atributos dentro de las comunidades científicas (tanto de música como en comunicación).

En suma, que en este trabajo hemos querido introducirnos a una forma de relación con esta música en tanto fenómenos mediático y sociocultural. Nos parece, para el caso de la música de banda que sus aspectos estrictamente sonoros tienen que vincularse con sus procesos de asimilación, con la particularidad de su estética y las formas de su comunicación altamente efectiva en sus contextos de recepción. La semiótica estaría destinada, nos parece, a dar cuenta de esos tres niveles que arriba hemos citado con Martínez que, al menos por lo que hemos revisado, no se ha explorado para esta particular manifestación cultural.

Bibliografía

Abril G (2004) *So much trouble: notas sobre la música popular y el contexto mediático contemporáneo* [En línea, diciembre 2006] Artículo disponible en http://www.ucm.es/eprints/4914/01/06gonzalo_espa.htm

López Cano (2006) "Semiótica, Semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactica: notas para el manual de usuario" en página del autor. [en línea noviembre 2006] Disponible en:
http://www.geocities.com/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf

Martínez, José Luiz (2007) "Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce". [Artículo en línea enero 2007] Disponible en
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371852677834857430035/p0000011.htm

Schultz, Margarita (1993) *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical.* Santiago de Chile. Eds. Dolmen.

Simonett H. (2004) *En Sinaloa nací. Historia de la música de banda.* Mazatlán-Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural.

Del cine a la música: la construcción de iconos sonoros en lo audiovisual

Julián Woodside

Con el surgimiento de la técnica musical conocida como "sampleo", es decir, tomar una muestra de un objeto sonoro previamente grabado e insertarlo en una nueva composición (Woodside, 2005), la apropiación y resignificación de sonidos en la sociedad ha estimulado la creación de "motivos sonoro-musicales" que surgen de productos audiovisuales como el cine, y son apropiados por la cultura popular en distintas formas de expresión. Al tomar un fragmento sonoro de una película e insertarlo en una canción, un compositor decide hacer distintas formas de alusión a la imagen y temática de la obra cinematográfica.

Ya sea que funcione como una metonimia o sinécdoque de la imagen, o sea una referencia a un personaje o idea que ha superado las barreras del producto audiovisual y estimule la creación de estereotipos y lugares comunes en el cine (como ha ocurrido con el uso de los violines en *Psicosis* o la frase "que la fuerza te acompañe" de *Star Wars*), el estudio del sampleo cinematográfico en la música popular permite comprender cómo ciertos objetos sonoros son resignificados por una cultura, ya sea la que los produce u otra que decida apropiarse de ellos, siendo esto un préstamo de lo audiovisual en lo sonoro/musical (por que no pierde la referencia en el imaginario) y al mismo tiempo una traducción intersemiótica (por que cambia de soporte).

La propuesta aquí es entender esta circulación simbólica de lo sonoro en la cultura y, al mismo tiempo, comprender cómo es que se da la construcción de sentido al interior de un producto audiovisual mediante el diseño sonoro. Las observaciones que se presentan son producto de una serie de investigaciones relacionadas con el sonido y la música desde una perspectiva semiótica y su relación con distintas formas de comunicación mediante sonidos: radiofónica, audiovisual, oral, musical, sonora, etcétera.

El sampleo, por su naturaleza, es la única cita fiel en el lenguaje sonoro y musical, a diferencia de posibles alusiones o referencias como el caso del "sound-alike" en la música (imitar una melodía) o las "anafonías" que Phillip Tagg define como "*otra*

forma de hacer sonar algo que ya existe como sonido, movimiento o tacto perceptible" (Tagg, 1994). De donde se toma la cita es del "paisaje sonoro", objeto que el compositor Murray Schafer define como un entorno acústico específico, que puede ser estudiado de la misma manera que un texto literario, una pintura o fotografía (Schafer, 1977). Es decir, absolutamente todos los sonidos, incluyendo la música que encontremos en un espacio determinado. Se puede hacer entonces una primera afirmación: el diseño sonoro de una película es un paisaje sonoro.

Antes de continuar y profundizar con esta idea, es necesario entender la aportación del estudio del sampleo en la música en general. Lo anterior se puede apreciar de manera más exhaustiva en *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo* (Woodside, 2005). El estudio de esta técnica ayuda a concebir la idea de un signo sonoro/musical, alejándose del uso de la partitura u otro tipo de registros como fuente para una investigación semiótica musical. Permite comprender cómo hoy en día, a diferencia de códigos musicales previos como en el Barroco, la música y el diseño sonoro de un producto audiovisual se componen de sonidos antes que de música. Es decir, por más que se encuentre una estructura definible como música en alguno de los campos de estudio del sonido, el ser humano construye y percibe lo sonoro y le da la significación pertinente: música, señal, índice y demás formas simbólicas. Además, permite identificar cómo se construyen de forma variable las unidades significativas en el sonido y la música. Es decir, no hay una estructura y longitud constantes, puede retomarse la melodía, el ritmo, la voz, etcétera, ya que la extensión del sampleo está definida por la duración de la grabación, mientras que su significado lo define el contexto y su cualidad intertextual.

Al momento del estudio del diseño sonoro en cualquier producto audiovisual, las nociones arriba descritas son útiles ya que se concibe de manera clara que al momento de percibir y crear el código sonoro/musical, las unidades varían y el contexto mismo nos da sus límites. Es decir, en el caso de una chicharra no importa tanto si se escuchan 20 o 5 segundos de la misma, sino que se escucha ese sonido y el entorno la define como emergencia o el cambio de clase, aunque no deja de ser una alerta. Lo mismo ocurre con la música incidental y otros arreglos en el cine. Lo que debe de importar en este enfoque no es la estructura de la composición, sino su significado al interior y exterior de la cinta. A continuación se presenta otro ejemplo.

Escúchese el característico conjunto de violines que acompañan una escena en donde se ve cómo un individuo acuchilla a una mujer. Así es, se está hablando de la famosa escena de la regadera en *Psicosis* de Alfred Hitchcock (1960). Cuando se buscan descripciones y reseñas de dicho sonido, considerándolo como unidad simbólica (sin importar la extensión), lo definen como si los violines perforaran los oídos, como si fueran angustiosos, llegando así a la construcción, fundamentada o no, de estereotipos y lugares comunes en la cultura popular. Algunos manuales de análisis de audio en el cine lo abordan separándolo por componentes (diálogos, efectos, música y ambientes), además de la aproximación radiofónica de primer plano, segundo plano y fondo, para después ir construyendo una narrativa. Es importante aclarar que el audio y la imagen están completamente ligados, y cualquier intento de disociarlos ocasionaría una interpretación torcida e incompleta de la plena significación. Aunque claro que es necesario comprender las características de los distintos soportes. Pero lo que aquí se propone es entender al diseño de audio como un paisaje sonoro que construye su sentido al interior (un código sonoro particular para cada cinta) y exterior (con referentes culturales) de la obra. Incluso la ausencia de sonido juega un papel importante en esta construcción de sentido.

Lo que aquí interesa no es si el uso de violines refleja angustia por sus cualidades estéticas, sino cómo este objeto sonoro forma parte de un "macro discurso narrativo sonoro" en la sociedad, en donde se hacen constantes referencias a ese estilo particular de arreglo. En este caso, los productos audiovisuales tienen la característica de mantener para futuras experiencias, por separado, el nexo entre imagen y sonido. Es así que se puede ver una imagen que ya se reconoce y aplicarle audio, así como escuchar un diálogo o composición musical y adjudicarle la imagen correspondiente. Esta posibilidad se ha desarrollado en otras investigaciones bajo el nombre de "oralidad registrada" (Woodside, 2007), ya que aunque existe una posibilidad de registro y reproducción, la experiencia auditiva no deja de ser efímera y acumulativa.

Retomando el ejemplo de *Psicosis*, la cultura popular se ha apropiado de dicha secuencia, parodiándola y haciendo referencia a ella en cientos de formas, visual y sonoramente. Se exponen dos casos de la serie animada *Los Simpson*. En el episodio 9 de la segunda temporada, llamado "Itchy & Scratchy & Marge", cuando Homero se encuentra haciendo labores de carpintería en la cochera de su casa, aparece Maggie,

y de manera sorpresiva le da un martillazo en la cabeza mientras se escuchan los mencionados violines. El resto de la secuencia se ve cómo Homero cae y tira un bote de pintura roja que después escurre por una coladera, parodiando la sangre y la tina de la escena original. En otro episodio, del que no se ha podido conseguir referencia, hay una escena exterior en la cual se aprecia un bosque oscuro y tenebroso en donde se escucha de fondo el mismo motivo de los violines que genera suspenso, para después apreciar cómo aparece en escena un camión que transporta una orquesta sinfónica que "ensaya" dicha pieza. Se baja uno de los integrantes y se pierde en la oscuridad del bosque tocando el arreglo.

Estos ejemplos permiten comprender la construcción de "motivos sonoro-musicales" que se gestan a partir de la experiencia colectiva y los lugares comunes del cine, construyendo una "memoria colectiva sonora" que definí como "macro discurso sonoro". Por su parte, el estudio del sampleo permitió identificar cómo se da la resignificación de distintos motivos sonoro-musicales, sobre todo en el discurso musical, y cómo la extensión y constitución de estos motivos o signos sonoros varía tanto en extensión como en los niveles en los que se da (melodía, armonía, ritmo, voz, timbre, etcétera). A final de cuentas, la música es abstracción, pero se construye hoy en día con referentes sociales y culturales, y sobre todo no hay que olvidar que antes de construirse como código musical, ésta es un conjunto de sonidos u objetos sonoros.

En resumen, el estudio de audio en productos audiovisuales se tiene que apoyar de las siguientes ideas:

- Aproximarse a su objeto como un paisaje sonoro, con límites y códigos específicos.
- El audio utilizado en la cinta proviene de la experiencia e imaginación del diseñador y su entorno.
- La idea de "oralidad registrada" permite comprender que la experiencia sonora y musical es efímera, y que aunque haya un registro que permite reproducir una y otra vez el objeto, la experiencia se ubica en un tiempo/espacio que le da sentido de manera constante mediante su historicidad.
- Los motivos sonoro-musicales tienen distintas formas y funciones. Pueden ser un sonido aislado o un conjunto de sonidos. Son rastreables en todas las producciones artísticas y culturales de una sociedad, y su estudio como objetos

sonoros, que pueden ser insertados en distintos códigos, permitirá comprender la construcción de un macro discurso sonoro.

- Mientras que el significado de los objetos sonoros se da de forma específica en cada obra, los motivos sonoro-musicales son expresiones en un universo simbólico externo al soporte original, lo que permite un estudio a mayor profundidad del paisaje sonoro de una sociedad.

Referencias

Groening, Matt (1990, Diciembre 20). *Itchy & Scratchy & Marge* [*The Simpsons*].

Hitchcock, Alfred (1960) *Psycho.*

Schafer, Murray (1977). *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World. Vermont*: *Destiny Books*.

Tagg, Philip (1994). "Subjectivity and Soundscape, Motorbikes and Music". En Helmi Järviluoma (Ed.), *Soundscapes. Essays on Vroom and Moo* (pp. 48-66): Tampere: Tampere University Press.

Woodside, J. (2005). *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo.* Tésis de licenciatura, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Woodside, J. (2007). *Formas y funciones del sampleo vocal.* Trabajo presentado en el Congreso Internacional de la ACLA (American Comparative Literatura Association), abril. Puebla.

CAPÍTULO 7. SEMIÓTICA Y TELEVISIÓN

Serialidad y las series televisivas de la década de los noventa.

Observaciones sobre la estructura narrativa

Sandra L. Murillo Sandoval

Este trabajo se propone identificar las características estructurales que hacen a una serie televisiva exitosa, pero que la convierten en un producto televisivo más, adecuado a las necesidades de compra y venta en la sociedad de consumo.

El tema central de algunas series estadounidenses puede variar, pero no su estructura, ya que proviene de un modelo probado por la televisión, es decir, es un modelo repetitivo. Su éxito radica en su aparente discurso novedoso, lo que nos lleva a preguntarnos en qué consiste. De esta manera, me pregunto si existen estrategias y estructuras narrativas que permiten que un producto televisivo sea serial y repetitivo, y que estos aspectos sean los que definan su éxito.

Algunos productos televisivos poseen estructuras y estrategias narrativas que les brindan su carácter serial y fragmentado, y contemporáneamente los hacen poseedores de un comportamiento repetitivo que, observado en otras series, ha permitido a algunos teóricos traducirlo en un comportamiento de serialización, el cual nos deja ver en sus elementos una continuidad que hace que el espectador disfrute de un producto ya conocido y que además lo hace más fácil de consumir.

Se tomó como objeto de estudio la serie de televisión *ER* (*Emergency Room*, traducida en Hispanoamérica como *Sala de Urgencias* o simplemente *Urgencias*), a través de la cual se buscan identificar los componentes plásticos, figurativos, narrativos, comunicativos y funcionales que la han llevado a ser una de las más exitosas de la década de los noventa. Para lograrlo, se debieron plantear los siguientes objetivos específicos: estudiar la serialidad, la estructura narrativa, la fragmentación y cada uno de sus componentes como macro y microrelato.

La serialidad como proceso de significación

La sociedad actual está bajo una dinámica de cambio constante, y vive una realidad fragmentada que nos permite seleccionar momentos específicos, espacios visuales y esquemas dentro del ámbito comunicativo. Está inmersa en un círculo de oferta y demanda de productos de comunicación, en donde se da al público lo que desea: Tales productos pueden ser: comerciales, espectaculares en publicidad y otras formas similares, literatura, cine, etcétera.

La televisión es un gran lente de acercamiento; en ella encontramos una era de la repetición, basada en productos iterativos (entendido como reiterativo y repetitivo).

Umberto Eco hace una reflexión y habla de esta era (1988), con énfasis en la época actual, donde la repetición y la reiteración dominan la creatividad artística. Señala que:

> Un esquema iterativo es una serie de acontecimientos que se repiten iterativamente según un esquema fijo […] ésta es la narrativa de consumo actual (ciclos) […] La narrativa de redundancia, aparece como una indulgente invitación al descanso único y real ofrecido al consumidor. (Eco, 1965 [1968]:242)

Por su parte, Omar Calabrese, en *La era neobarroca*, designa así a un gusto predominante en nuestra sociedad, regido por la repetición, la fragmentación, la carnavalización y la monstruosidad.[1]

Estas reflexiones ponen especial interés en lo que Eco ha denominado *la serie*, entendida como un mecanismo de repetición que funciona perfectamente para los productos comunicativos de televisión. Para el teórico italiano, la serie funciona con base en dos factores: i) una situación que es siempre muy parecida, y ii) un determinado número de personajes que son protagonistas. (Eco, 1988:16)

De esta forma, intentaremos definir el término de "serialidad", dada su importancia para entender el esquema del relato serial de ficción en televisión. Recurriremos otra vez a Eco: *serializar* significa *repetir*, un primer significado de repetir, según el cual el término significa hacer una *réplica* de un mismo *tipo abstracto*. *Serialización,* entonces,

[1] De estas categorías propuestas por Calabrese, sólo tomaremos "fragmentación" y "repetición".

se refiere a una continuidad, elementos que tienen la misma estructura y componen un todo; no necesariamente porque compongan una misma estructura en su totalidad, sino porque componen un macrorelato.

Es a partir de estas definiciones que entendemos que la repetición o serialización puede darse a través de dos formas: i) a través de la estructura formal de un producto construido igual pero diferente de otro, y ii) por medio del comportamiento "consolatorio"[2] por parte del lector.

Es decir, es posible estudiar la serialización o repetición a partir de las características formales estructurales de un producto comunicativo, o por los comportamientos del lector ante el producto.

Factores que permiten la serialidad

Para este estudio fue decisivo definir cuáles eran los factores desde los cuales se podría estudiar este mecanismo estructural y de recepción. De esta manera, concluimos que algunos de estos factores están dados por el texto televisivo y se componen de tipos de personajes o *personajes tipo*, tiempo y espacio.

Eco afirma que los personajes *tipo* se forman como resultado de una acción narrada o representada; es, pues, el personaje o la acción lograda, individual, convincente, que queda en la memoria y puede ser considerado como típico por la narración que lo produce; adquiere una fisonomía completa, no sólo exterior sino tambien intelectual y moral. Para Eco, el tipo surge y actúa en la conciencia del lector, esto es, se toma conciencia de su existencia y características sólo si activamos ese mecanismo como uno estructural y narrativo.

La segunda característica aquí enumerada es el tiempo, y para explicar cuál es su función en los productos televisivos, se recurre de nueva cuenta a Calabrese en su estudio del uso del tiempo en los telefilms, únicamente como una estrategia que permite el funcionamiento de la serialidad (repetición).

Para este autor, el tiempo se pone en juego cuando reflexionamos sobre el hecho de que no es tan interesante describir *lo que se repite*, pero sí es lo es "definir cuál el

[2] Este comportamiento repetitivo o consolatorio, según definiciones de Eco, es el que afianza al sujeto, haciéndole encontrar lo que sabe y a lo que está acostumbrado, y esta dividido en hábito, culto y cadencia. (Calabrese, 1987:51)

orden de la repetición" (1987[1999]:49). Así, el tiempo se puede presentar como: 1) el tiempo del episodio, el cual nos habla de la duración del tiempo intradiégetico; ii) el tiempo narrado, que nos explica cuánto duran las acciones dentro del capítulo, y iii) el tiempo de la serie, que indica hacia dónde va la historia, si tiene un final, cuándo y cómo llega.

Los personajes y el tiempo explican el uso del espacio. Para explicarlo tomaremos los diferentes modos en que pueden representarse las variantes e invariantes de un sistema narrativo. El modo figurativo nos ayudará a explicar las variables o invariantes figurativas dentro de la estructura narrativa del telefilm o serie, las cuales nos permiten explicar cómo un espacio físico se convierte en una invariante figurativa, provocando un modo de repetición o serialidad en la serie.

En *ER* encontramos algunas invariantes figurativas de las que habla Calabrese, que la determinan e identifican. Una de las más importantes es el espacio físico, invariante que es dada por la marca temática de la serie. En el caso de *ER*, todo lo que se nos cuenta se desarrolla en una sala de urgencias, como su nombre lo indica. En ella, los personajes que actúan como variables del sistema, (los enfermos) son trasladados por una camilla o silla de ruedas hasta la sala donde serán intervenidos por cierta cantidad de personajes: médicos o enfermeras que harán todo lo posible por salvarles la vida. Esta invariante del sistema también nos muestra la manera en que los espacios físicos se vuelven espacios representados dentro de la historia.

Esta serie posee en sus características seriales un espacio representativo de la misma. Tiene dos espacios, a los que hemos denominado físicos y representados. Para explicar esta dualidad recurriré a Hjemslev, y utilizaré uno de los modelos con el que estructuró al lenguaje, el cual muestra una esfera que contiene dos lados: el contenido y la expresión (véase figura 1), los que representan el significado y el significante, respectivamente:[3]

Figura 1

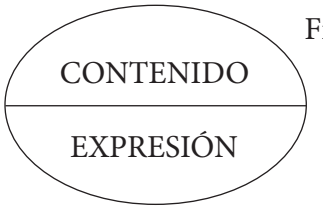
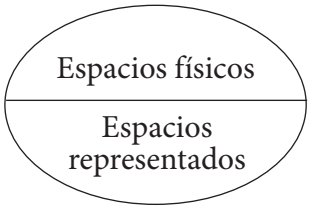


Figura 2



[3] Recordemos que Saussure procede a definir el signo, a partir de una serie de reflexiones sobre el habla y la lengua, es decir, entre uso y forma. Para este teórico, el signo lingüístico se encontraba dividido en dos componentes: la imagen acústica y el concepto, el significado y el significante, de manera respectiva.

Los espacios[4] físicos son precisamente aquellos donde se suceden las acciones, es decir, nos presentan, en el caso de *ER*, una sala de urgencias con todas sus características. La verosimilitud de esta sala se muestra mediante aparatos médicos, así como en el uso de referentes médicos dentro de un hospital en Chicago. Hay capítulos que manifiestan espacios que no corresponden directamente a la sala de urgencias sino, más bien, se vuelven lugares referenciales; estos espacios no corresponden al lugar referido (la sala de urgencias), y sin embargo cumplen la misma función que la primera: focalizar la función del médico de salvar o dejar morir al paciente. Así, *ER* es un concepto que trasciende el espacio físico; el plano del contenido puede representarse más allá de una sola forma física, por ejemplo, en el plano de la expresión: en una ambulancia, en la calle, en las periferias del hospital, en una tienda de abarrotes, etcécera; siempre y cuando cumpla su principio básico: tratar de salvar la vida a alguien.[5]

La serialidad como estructura narrativa

Para estudiar la serialidad como una estructura narrativa, tuvimos a bien explicar la narración televisiva como un macro y un microrelato.

Cid, en su estudio de los componentes narrativos de las series televisivas, divide el estudio de la narración serial televisiva en tres categorías: i) el microrelato; ii) el relato, y iii) el macrorelato. En las series televisivas observa que estas categorías se corresponden según una fragmentación de su estructura formal. Las series se caracterizan porque permiten disfrutar no sólo de una sino de varias historias concatenadas a lo largo de una temporada; de esta forma, cuentan una historia en un año lectivo que los espectadores reconocen. La historia, que puede durar alrededor de un año, constituye el macrorelato, y es a partir de ahí que se construyen el relato y el microrelato.

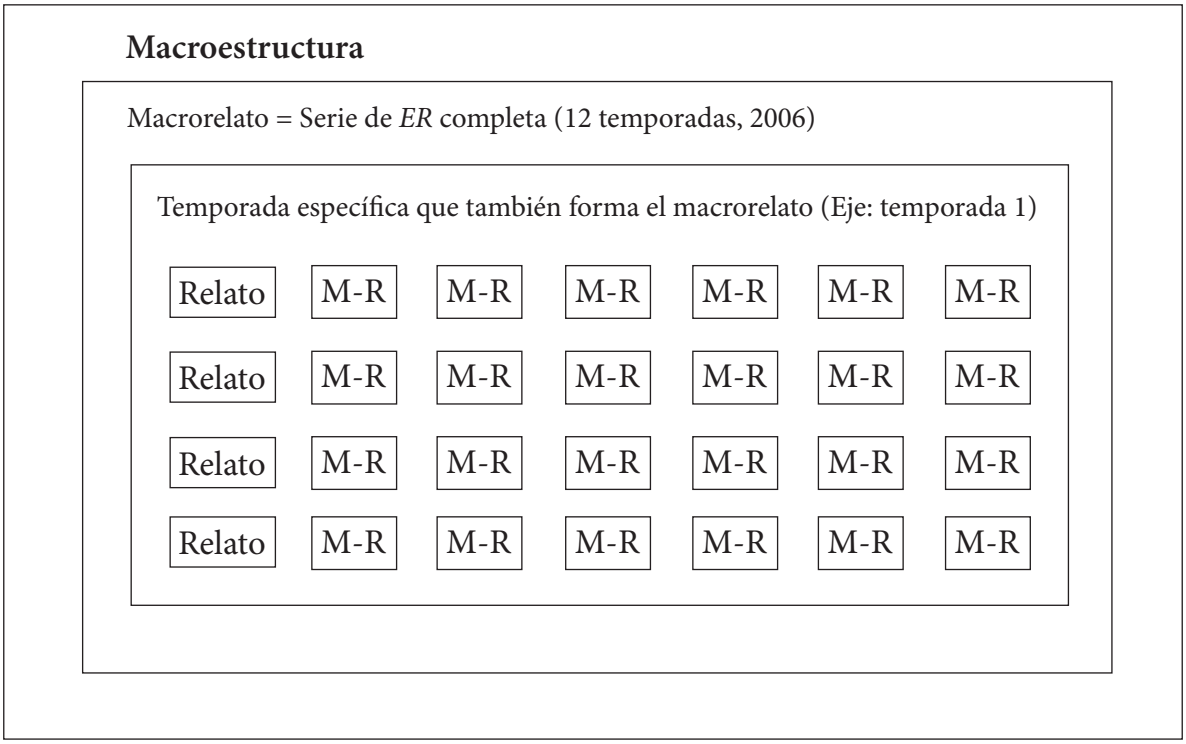
Para estudiar el macro y el microrelato, se estudiaron los tres niveles a partir de los que funciona una estructura[6] narrativa, éstos son: las funciones, las acciones y la

[4] Para estudiar *ER* utilizaremos esta misma esfera para denotar dos lados del espacio.

[5] Sin duda, es importante mencionar que hablar de los "espacios" merece más adelante una investigación a fondo.

[6] Para hablar de estructura parece preciso que primero identifiquemos su significado etimológico. El término estructura proviene de la palabra latina *structura,* derivada del verbo *struere* que significa construir. Hasta el siglo XVII el término fue utilizado en su sentido etimológico, y no fue hasta en el ámbito de los estudios lingüísticos que el concepto adquirió un mayor grado de rigor científico, todo esto gracias a Saussure. El círculo de Praga

narración.[7] Para explicar cada uno de los componentes de la narración televisiva, se desarrollarán dos esquemas que permitirán conocer mejor la estructura formal de la serie *ER*.



heredero directo del legado saussureano fue el primero que introdujo el término y el concepto de **estructura** y lo marcó sobre la concepción de *lengua* como sistema. De esta manera se definió como estructura: "el conjunto de relaciones entre los elementos constitutivos del sistema, o sea, la red de dependencias e implicaciones mutuas que mantiene un elemento con todos los demás"[6]. (Reís y López, 1995:88) En el campo narratológico **estructura** determina un objeto organizado y se utiliza como sinónimo de un modelo construido a través de un proceso de abstracción y que resulta de la confrontación de fenómenos diversos de los que se infiere un conjunto de relaciones invariantes.

[7] Para Barthes y para la lingüística es esencial saber cuál es la organización que cualquier sistema que produzca sentido pudiera tener, es por este motivo que el relato no puede ser estudiado como una simple suma de proposiciones que clasifiquen una enorme masa de elementos, si no, al contrario, analizar una obra narrativa por sus niveles de descripción debe ser lo más importante. De esta manera propusieron distinguir la obra narrativa en tres niveles de descripción: i) el nivel de las funciones; ii) el nivel de las acciones; y, iii) el nivel de la narración. Para su correcto funcionamiento estos niveles deben estar ligado entre sí según una integración progresiva: "una función sólo tiene sentido sí se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código". (Barthes, 1966 [1996]:12)

Así, las temporadas se fragmentan para dejarnos ver determinado número de capítulos que componen el relato; las historias mínimas con las que cuentan cada relato, lo que finalmente constituyen los microrelatos, es decir, la suma de los relatos construyen un macro.

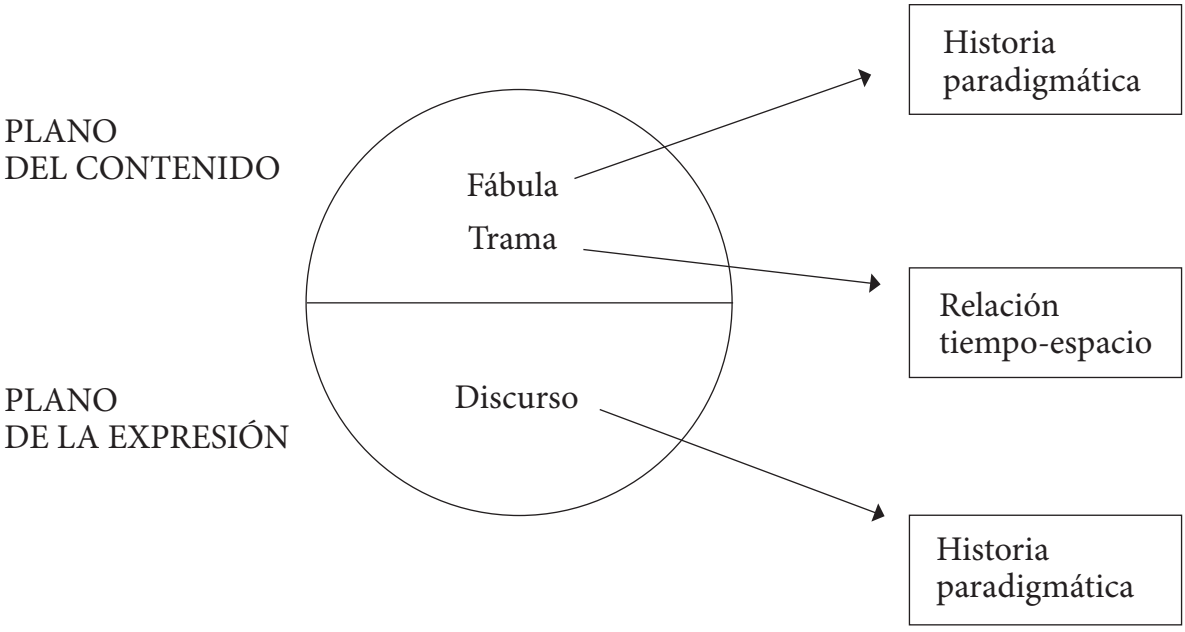
El relato, por su parte, y como componente fundamental de una narración, existe porque consiste en un discurso que integra acontecimientos de interés humano a partir de unidades de acción dentro de la narración; los microrelatos, por otra parte, permiten "comprender las pequeñas historias al interior de una historia más amplia"; Y por último, "los macrorelatos nos permiten comprender la lógica de los *films* en serie" (Cid, 2007).

Cid explica que el macro-relato se construye a partir de los distintos componentes de la narración:

1. La relación sintagma-paradigma.
2. En el nivel formal (relación entre parejas y roles actanciales).
3. En la relación entre discurso trama e historia.

Para explicar este último punto, a continuación se presenta la estructura en la que se ubican estos tres componentes narrativos.

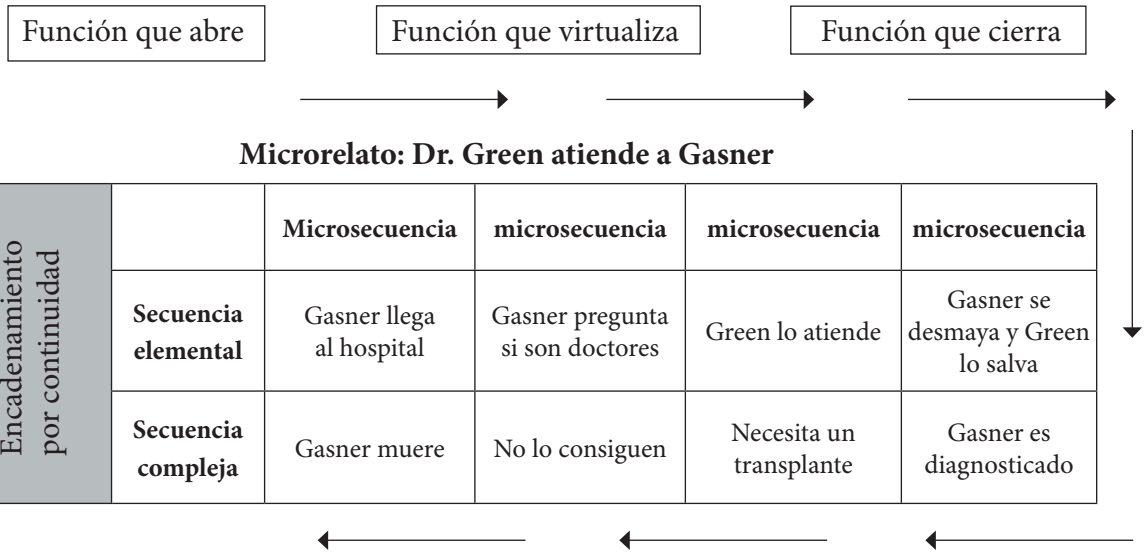
ESTRUCTURA NARRATIVA



Estos dos lados de la esfera[8] presentan los aspectos de la organización narrativa, los cuales, dentro del nivel de significación, exponen una historia (paradigmática) y una organización sintáctica del discurso, refiriéndose al tiempo y al espacio. Por su parte, el lado de la expresión simplemente nos muestra la puesta en escena de la historia. "De esta manera el macrorelato es la consecuencia de la recepción prevista por la historia como efecto de sentido por parte del receptor" (Cid, 2007).

El microrelato posee una estructura estable que se construye a través de las unidades mínimas de narración, es decir, a través del nivel de las funciones mínimas que tiene el relato en cuestión: i)encadenamientos por continuidad; ii) secuencias elementales y complejas, y iii) microsecuencias.

Un ejemplo tomado de la serie *ER* nos muestra la siguiente microsecuencia:



Microrelato: Dr. Green atiende a Gasner

Encadenamiento por continuidad		**Microsecuencia**	**microsecuencia**	**microsecuencia**	**microsecuencia**
	Secuencia elemental	Gasner llega al hospital	Gasner pregunta si son doctores	Green lo atiende	Gasner se desmaya y Green lo salva
	Secuencia compleja	Gasner muere	No lo consiguen	Necesita un transplante	Gasner es diagnosticado

La secuencia elemental muestra una microsecuencia[9] compuesta de unidades mínimas que abren el proceso narrativo donde un personaje aleatorio llamado Gasner, quien es atendido por los médicos que intentan salvarle la vida. Enseguida se abre otro

[8] El plano del contenido y la expresión son la estructura formal con la que Hjemslev explica el funcionamiento del lenguaje como estructura, dividiéndolo en esos dos lados que manifiestan el cómo algo que es expresado (expresión) tiene un significado (contenido).

[9] La primer microsecuencia de Gasner se sustenta en varios elementos: Gasner llega en camilla, lo que forma la microsecuencia son las pequeñas unidades utilizadas para describir cómo llegó en camilla a la sala de urgencias (entrar por la puerta, ser revisado, despertar, hacer preguntas, entrar al cuarto verde de urgencias).

proceso que virtualiza en un acto el proceso de salvamento a Gasner, y una unidad que cierra ese proceso. De igual forma, se advierte una secuencia compleja al iniciarse otro proceso distinto al primero; se realiza un proceso de retribución que funciona de la misma manera, el proceso de retribución del sujeto se inicia cuando Gasner es diagnosticado y se cierra cuando muere.

En suma, a partir de esta clasificación de la historia como macro y microrelato podemos identificar la fragmentación como parte importante de la serialidad narrativa y televisiva. A partir del macrorelato, y su fragmentación como relato y microrelato, se utilizarán ejemplos de *ER*. El análisis posterior nos permitirá conocer, además de su fragmentación, los componentes narrativos que la hacen formar parte de la serialidad. Estos últimos se han dividido en tres líneas de investigación: i) los actantes; ii) el tiempo, y iii) el espacio narrativo en que está dada la serie.

Elementos componentes de la estructura narrativa de *ER*

Los actantes, como se mencionó, forman parte importante de la estructura del macrorelato, ya que a lo largo de éste van cumpliendo con una evolución dentro de la narración, y es a partir de esta evolución que el macrorelato puede cumplir su función, la cual es construir una historia que permita entrar en la trama al espectador.

Para aclarar estas evoluciones, tomamos el modelo de recepción televisiva propuesto por Mireya Cid,[10] llamado por su creadora "estructura de personajes", que valdrá para explicar las conexiones entre cada unos de los personajes principales, según su participación en la primer temporada (macrorelato). A partir de estas estructuras de personaje, podemos ver la evolución de las relaciones amorosas y familiares en la serie, que nos sirven para validar el macrorelato, definido en esta serie por las relaciones externas al hospital que realizan los personajes principales, quienes, como seres humanos, tienen una dualidad: médicos que salvan vidas, así como esposos, amantes, novios, hijos, hermanos, cuñados y amigos de alguien.

[10] Este modelo muestra las relaciones de los personajes dentro de una novela que se divide en tramas. Mireya Cid afirma que este modelo nació por la necesidad de hacer un marco general para contar la historia a las personas que no la conocían. La "estructura de personajes", como se le llama a este modelo, ayuda a jerarquizar a los actantes por edad, personajes principales y personajes secundarios, así como por sus relaciones. (Mireya Cid, 2007)

Es a partir de estas relaciones, y de un vaciado de capítulos,[11] que se dividió la historia por tres diferentes tramas:

1. Trama general por personajes.
2. Trama médica por personajes.
3. Trama familiar por personajes.

Este vaciado hizo posible gráficas que indicaron la cantidad de apariciones que tienen los personajes de la serie en su primera temporada. El resultado mostró que el personaje o actante con más participación es el doctor Green, por lo que será utilizado para describir cómo funciona el micro y el macrorelato en *ER*.[12]

El macrorelato, como se dijo, está fragmentado y se da por la relaciones entre los personajes. Así, resulta adecuado establecer primero cómo es que el macrorelato del doctor Green persigue un programa narrativo a cumplir, de igual manera que el microrelato. Él posee, al igual que otros médicos, un enunciado de uso dentro del macrorelato, que es el que marca la pauta para su evolución dentro de la serie; el enunciado de estado de Green[13] está dividido en enunciados del ser y el tener:

Estado disyuntivo 1: **Green es médico y está casado.**
En seguida, un enunciado de hacer modifica al enunciado de estado:
Hacer: **su esposa consigue trabajo en otro estado y lo deja.**
Lo que resulta de esta modificación es un estado conjuntivo:
Estado conjuntivo 2: **Green deja que se vaya y ellos se divorcian.**

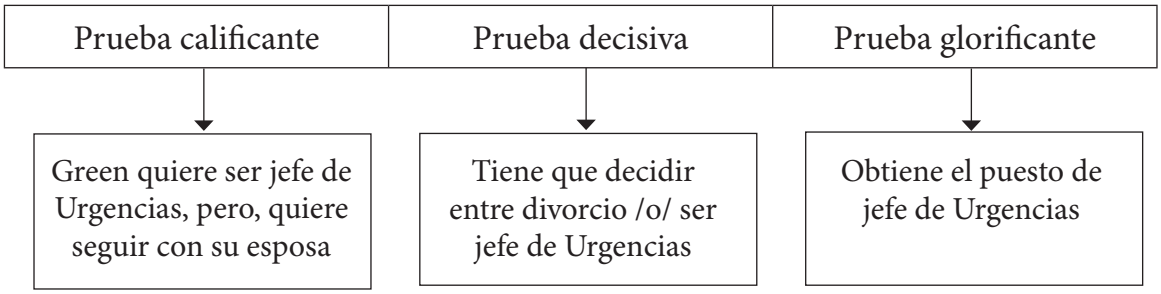
Es importante mencionar que este enunciado de uso dentro del macrorelato puede ser variable según la estructura de la historia que se esté contando, es decir, el enunciado de estado de Green se va transformando a lo largo de la primera temporada,

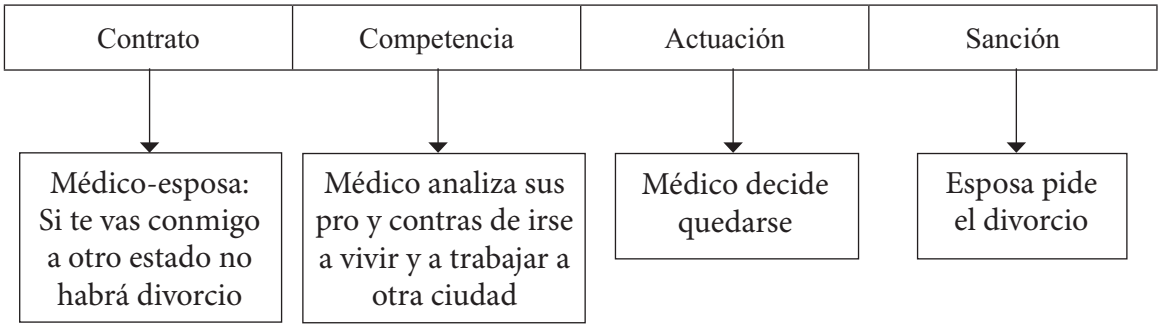
[11] Este vaciado de capítulos fue tomado de un modelo utilizado por Mireya Cid para el análisis de las telenovelas, y fue reformulado para ser utilizado en el análisis de la serie.
[12] Utilizar al sujeto para explicar la estructura narrativa del macrorelato, relato y microrelato es sólo una de las maneras para realizar este análisis.
[13] El capítulo de análisis es "Aquella noche", de la primera temporada.

y variará según un orden intangible de los hechos narrados por el mismo actante. El enunciado variará por determinado número de capítulos o temporadas.

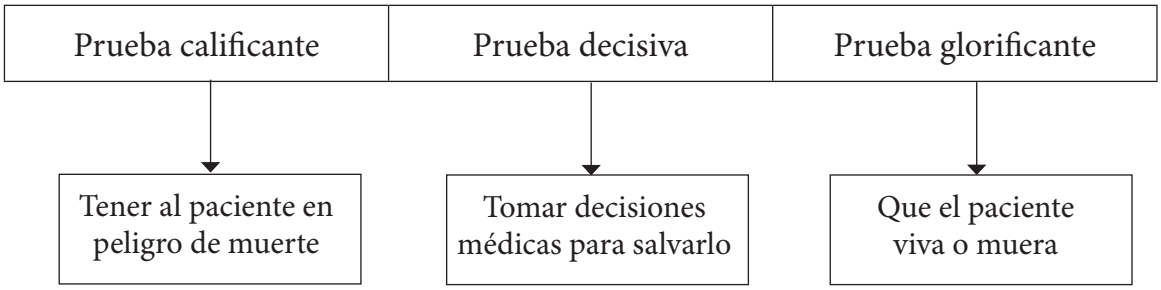
De la misma forma, nos damos cuenta que a partir del macro y microrelato se puede ver cómo funciona un esquema canónico en el que el actante, en este caso el doctor Green, hace un recorrido narrativo como sujeto-héroe por medio de la narración y pasa por distintas pruebas:

a) Macrorelato

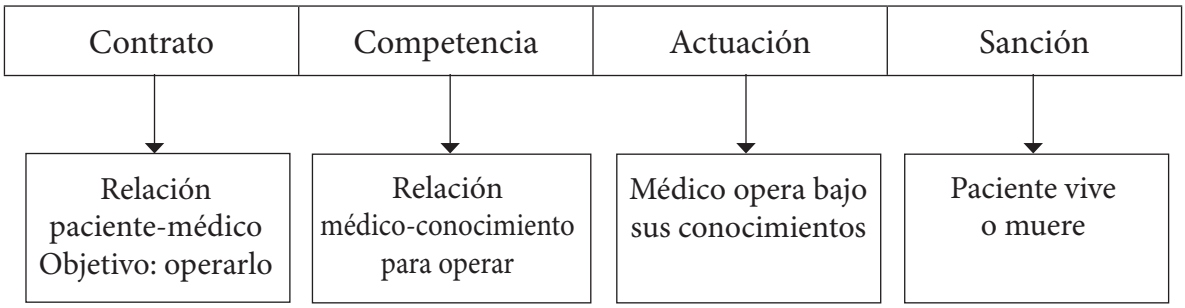

Prueba calificante
Prueba decisiva
Prueba glorificante
Green quiere ser jefe de Urgencias, pero, quiere seguir con su esposa
Tiene que decidir entre divorcio /o/ ser jefe de Urgencias
Obtiene el puesto de jefe de Urgencias


Contrato
Competencia
Actuación
Sanción
Médico-esposa: Si te vas conmigo a otro estado no habrá divorcio
Médico analiza sus pro y contras de irse a vivir y a trabajar a otra ciudad
Médico decide quedarse
Esposa pide el divorcio

b) Microrelato:


Prueba calificante
Prueba decisiva
Prueba glorificante
Tener al paciente en peligro de muerte
Tomar decisiones médicas para salvarlo
Que el paciente viva o muera

De igual forma, este esquema nos presenta la estructura contractual entre el médico y el paciente:



En suma, es a través de estas estructuras mínimas que el microrelato cumple su función: iniciar y cerrar un proceso que puede ser disfrutable en un solo relato. Es a partir de aquí que el macrorelato consigue, con base en sus estructuras, llevar al espectador a entender la vida de los médicos actantes de la serie. Éstos viven sus relatos mínimos y dan continuidad para que sus historias sean prolongadas a lo largo de la serie. La función del espacio es esencial para tener la referencia exacta de dónde se desarrollan sus historias. El tiempo, en general, cumple la función de presentarnos y adentrarnos a las historias médicas y a la vida personal de los actantes. Un personaje como Green, que se encuentra presente en cada relato y pasa a través de ellos mediante los macrorelatos, nos muestra su evolución con base en una lógica temporal que le da verosimilitud y continuidad para entenderse.

Contestando a la pregunta inicial en este texto, podemos apuntalar la existencia de herramientas narrativas que permiten que un texto comunicativo sea exitoso debido al reconocimiento que como espectadores se tienen de ellas; además, dichas herramientas, por su reiteración en la estructura, permiten la serialidad. El caso del doctor Green hace comprender que la focalización del personaje dentro del macrorelato de *ER* es la de una doble valencia con la que se muestran estos médicos de urgencias: a) sujetos actantes que salvan vida, y b) sujetos actantes que tienen una vida privada.

La primera de estas valencias permite disfrutar de un capítulo sin necesidad de conocer la serie a fondo; la segunda, es la que marca la pauta para seguir el macrorelato de la serie que se presenta.

Hay un esquema narrativo que se repite desde sus unidades mínimas hasta las más amplias (macrorelatos), así como un esquema visual que también se repite (espacios

físicos), y a la vez hay esquemas visuales que dan novedad, pues funcionan como las variantes del sistema (espacios representados y usos del tiempo).

El tiempo, en general, cumple la función de presentarnos y adentrarnos a las historias médicas y a la vida personal de los actantes. Se manifiesta, entonces, que tanto al nivel de receptor como del narrador existen personajes que ya conocemos y nos permiten no oponer resistencia a la hora de disfrutar esta serie.

De igual forma, cuando empezamos a hacer el análisis a partir de la clasificación de la historia como macrorelato, se pudo identificar la fragmentación como parte importante de la serialidad narrativa y televisiva. El macrorelato ayuda a comprender las características formales por las que un texto puede ser disfrutable hasta el infinito, gracias a las expectativas recurrentes de la historia que se está contando.

En general, se puede concluir que *ER* funciona porque contiene una estructura que, sin duda, funciona como una pléyade de historias resueltas y abiertas que permiten que los receptores actualicen y persigan a lo largo de un macro y microrelato, resuelto en buena medida por el uso de los personajes que contienen historias de la vida real. Nuestra comparación se basa en la referencia personal que damos a los valores universales con los que se rige la vida misma: alguien que persigue el amor, alguien que persigue una aspiración de ascenso social, alguien que persigue una aspiración intelectual, o alguien que persigue un conocimiento difícil de alcanzar. Todas estas características siempre serán funcionales mientras los espectadores y los personajes, vividos por la televisión, estén buscando algún objetivo en la vida que les permita ser felices.

Bibliografía

BARTHES, Roland. *L´analyse structurale du récit, comunications*, núm.8, 1966 (Título en Español: *Análisis estructural del relato*, México: Coyoacán, 1996).

BETTETINI, Gianfranco. Cine: lengua y escritura, Breviarios del FCE, México, 1984.

----------. *Tiempo de la expresión cinematográfica*, Breviarios del FCE, México, 1984.

BREMOND, Claude. 1996.- "La lógica de los posibles narrativos", en Barthes, Roland. *L´analyse structurale du récit, comunications*, no.8, 1966 (1996).

BERTRAND, DENIS. Précis de Sémiotique Littéraire, Nathan, París, 2000, pp.181-190.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*, Cáthedra, Madrid, 1987, 212 p.

CASETTI, Francesco. *Introducción a la semiótica*, Fontanella, Barcelona, 1980.

----------. El pacto comunicativo en la neotelevisión (documentos de trabajo). Centro de Semióticas y Teoría del Espectáculo Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV Department of Spanish & Portuguese, University of Minesota, 1988.

CEBRÍAN, Mariano. Modelos de televisión generalista, temática y convergente con internet, Barcelona, Paidós, 2004.

CID, Alfredo. Relato, Macrorelato y microrelato en las series televisivas. Cuadernos de la Cátedra de Semiótica (manuscrito), 2007.

CID, Mireya. *Modelo de análisis de televisión*. Azteca novelas, Tv. Azteca, 2007.

ECO Humberto. 1988 "Innovación y repetición: entre la estética moderna y la posmoderna", en *De los espejos y otros ensayos*, Sugli Specchi y Altri Saggi, 1988, Lumen.

----------. 1965 Apocalittici e integrati, 1965 (Título en español: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1968.

----------. *Six walks in the ficcional woods*, *1992-1993*. (Título en español: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, 1997.

FORSTER, Edward. *Aspects of the novel*, HARCOURT Inc., United States of America, 1927.

GENETTE, Gerard. 1996. "Fronteras del relato" en Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, Coyoacán, México, 1996.

GREIMAS, A. J. *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971.

----------. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, Coyoacán, México, 1996.

HJEMSLEV, Louis. *Travaoux du cercle linguistique de Copenhague,* Copenhague, 1973. (Título en español: *Ensayos lingüísticos*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1987).

REÍS, Carlos y Ana Cristina M. López. *Diccionario de Narratología*. (Traducción: Ángel Marcos de Dios, Universidad de Salamanca), España, 1995.

TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, Coyoacán, México, 1996.

ZAVALA, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*, UPN, Colombia, 2005.